HUGO

WOLF

CLAUDE ROSTAND

MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS

SEGHERS

HUGO WOLF

par

CLAUDE ROSTAND

AUTRES OUVRAGES DE CLAUDE ROSTAND

L'œuvre de Gabriel Fauré (J.-B. Janin, édit.).
La musique française contemporaine (Presses Universitaires de France).
Les chefs-d'œuvre du piano, préface d'Alfred Cortot (Le Bon Plaisir - Plon, édit.).
Les chefs-d'œuvre de la musique de chambre (Le Bon Plaisir - Plon, édit.).
Les chefs-d'œuvre de la musique symphonique et religieuse, en collaboration avec Jean Chantavoine (Le Bon Plaisir - Plon, édit.).
Entretiens avec Darius Milhaud (Julliard, édit.).
Entretiens avec Francis Poulenc (Julliard, édit.).
Entretiens avec Igor Markevitch (Julliard, édit.).
Olivier Messiaen (Editions Ventadour).
Pierre-Octave Ferroud (Durand et Cie, édit.).
Brahms (2 volumes), (Le Bon Plaisir - Plon, édit.).
Liszt (Editions du Seuil).
La musique allemande (Presses Universitaires de France).
La musique des Allemagnes de la mort de Beethoven à nos jours (Larousse).
Histoire sonore de la musique (2 volumes), (Club Français du Disque).
La musique et les grandes étapes de son histoire (Grolier Inc. New York).
L'orgue et les organistes dans la musique occidentale (Editions Labergerie).
Richard Strauss (Editions Seghers).

EN PRÉPARATION :

Igor Stravinsky (1 volume).
Claude Debussy (2 volumes).

MUSICIENS
DE TOUS LES TEMPS

HUGO WOLF

L'homme et son œuvre
par CLAUDE ROSTAND
Catalogue des œuvres
Discographie
Illustrations

Editions Seghers

Collection dirigée par JEAN ROIRE

La couverture a été dessinée par JEAN FORTIN

Les documents illustrant cet ouvrage nous ont été communiqués par BILDARCHIV DER OSTERREICHISCHEN NATIONALBIBLIOTHEK *que nous remercions de son aide.*

A Dietrich Fischer-Dieskau et à Gerald Moore sans qui on ne comprendrait pas si profondément l'œuvre du musicien fou de poésie.

C. R.

« On n'est pas enlevé avant d'avoir dit ce qu'on avait à dire ».

HUGO WOLF (1896).

« Montre avant tout la poésie comme la source même de ma musique ».

HUGO WOLF (1890).

AVANT-PROPOS

La bibliographie de Hugo Wolf en langue française est à peu près inexistante. Aujourd'hui encore, tout juste soixante-cinq ans après sa mort, elle ne comporte que quelques articles rares et fragmentaires, pas un seul opuscule d'ensemble. Ce petit livre n'a d'autre prétention que de mettre à la disposition de l'honnête mélomane français l'ensemble des connaissances qu'il convient de posséder sur une production musicale très singulière, très originale, et dont la signification revêt une valeur particulière au seuil de notre siècle, connaissances qu'il convient aussi d'avoir sur la vie pathétique d'un homme dont le destin pittoresque puis tragique fait un personnage d'artiste fatal et maudit de physionomie essentiellement romantique, et dont l'art, le style et le génie font un créateur déjà moderne.

Hugo Wolf a vécu quarante-trois ans et a terminé sa courte vie dans un asile d'aliénés. Bien qu'il ait composé depuis l'âge de quinze ans, sa véritable maturité musicale attendra qu'il en ait vingt-huit. Quatre années lui ont suffi pour écrire l'essentiel de son œuvre (c'est-à-dire deux cents Lieder sur les deux cent quarante-deux de sa production). Son rythme créateur a été intermittent au plus haut point, et comme, en ses périodes de travail, il composait un, deux ou même trois Lieder par jour, et que tous sont soigneusement datés, il est facile de calculer que cela représente deux cent six jours d'activité positive. Il y a là un cas très curieux et unique.

Contemporain de Gustav Mahler dont la production a, elle aussi, une signification particulière à la veille du XXe siècle, Wolf a connu la gloire finissante de Wagner et de Brahms, ainsi que la gloire naissante de Richard Strauss, d'Arnold Schönberg et de Claude Debussy. Il n'y a eu chez lui aucune volonté concertée, ni systématique de modernité, et c'est son instinct seul qui a poussé sa musique sur les premières pentes de l'avenir : le hasard l'a fait vivre à l'un des instants les plus critiques de l'histoire de la musique germanique, au plus dangereux de l'envoûtement wagnérien, au moment même où il fallait avoir subi cet envoûtement, en avoir assimilé les forces profondes, mais aussi s'en être libéré complètement et avoir trouvé sa propre voie, sa solution personnelle dans un domaine où tant d'autres ont été frappés de paralysie ou de bégaiement. Hugo Wolf a trouvé cette voie et cette solution. L'ensemble de sa production ne constitue pas une œuvre d'art fin-de-cycle ou fin-de-siècle. C'est une œuvre ouverte.

On a souvent répété que Hugo Wolf aura été le « Wagner du Lied ». C'est vrai en un certain sens. Mais c'est là un compliment qui ne doit être considéré que comme métaphorique sous peine de fausser complètement les choses et de faire de Hugo Wolf un épigone de Wagner. Il n'a été ni un épigone, ni un imitateur, et nous verrons qu'il est rarissime de trouver dans son œuvre une tournure mélodique ou un enchaînement d'accords qui puisse rappeler Wagner. « Wagner du Lied » est une expression qu'il faut entendre comme signifiant que Hugo Wolf a fait pour le Lied ce que Richard Wagner

a fait pour le théâtre musical. Si l'art de Hugo Wolf doit à l'art de Wagner, c'est comme par un phénomène de catalyse. Et c'est précisément un tel phénomène qui lui a permis d'échapper aux conséquences paralysantes de l'envoûtement wagnérien, et de s'ouvrir, solitaire, sur des temps nouveaux.

Si la bibliographie de Hugo Wolf en langue française est inexistante, on peut en dire à peu près autant de la connaissance que le public français possède de sa musique. C'est grand dommage. C'est très injuste. Mais si cette injustice n'est pas excusable, elle est partiellement explicable. L'œuvre de Hugo Wolf, pratiquement consacrée au Lied seul, est donc une œuvre essentiellement littéraire et verbale. Du moins la langue et le mot allemands y jouent-ils un rôle prédominant, déterminant, ce qui constitue évidemment un obstacle considérable pour l'approche de l'auditeur français. Bien plus : la plastique sonore de la langue allemande joue aussi son rôle dans la physionomie prise par l'art de Hugo Wolf. Plus encore que ceux de Schubert, de Schumann, ou de Brahms, les Lieder de Wolf sont trahis par la traduction tant la prosodie est ici un élément musical. C'est évidemment dans ces différents facteurs que se trouve l'origine de la méconnaissance dont la musique de Hugo Wolf est victime dans notre pays.

Cela dit, cette méconnaissance n'en est pas excusée, ni même vraiment justifiée pour autant, si l'on veut bien songer que le mélomane français est volontiers furieusement wagnérien, c'est-à-dire passionné pour une œuvre dont les dimensions écrasantes ne l'ont jamais rebuté, pas plus que ne le rebute l'épais brouillard poétique et philosophique régnant sur une production où l'auteur s'exprime dans la même langue que les poètes de Hugo Wolf. Pourquoi l'objection de la langue, valable, dit-on, pour un poème de cinq minutes, ne serait-elle plus valable pour un opéra de cinq heures ?

La partie biographique du présent ouvrage est basée sur les dernières recherches effectuées par Franck Walker et terminées en 1951. Le livre de Franck Walker, essentiellement axé sur la vérité biographique, remet au point bien des faits douteux et discutés. Il fait aujourd'hui autorité tant en ce qui concerne les circonstances de

la vie de Wolf, qu'en ce qui concerne l'interprétation que l'on peut donner des actes du musicien. Mais j'ai aussi tenu compte, surtout pour les années de jeunesse, d'un document autobiographique établi par Hugo Wolf lui-même Daten aus meinem Leben *(Dates de ma vie), notes rassemblant les principaux jalons de son existence jusqu'en 1891 et qui comportent d'ailleurs quelques erreurs que les recoupements effectués par Franck Walker ont permis de rectifier. En dehors des pathétiques dernières années du musicien, cette existence ne comporte pas d'événements très spectaculaires. Dans sa partie biographique, le présent ouvrage suit cependant, sinon jour par jour, du moins année par année la vie souvent prosaïque de Hugo Wolf : j'ai pensé que cette accumulation et cette succession de « petits faits vrais » permettaient de mieux connaître et de mieux comprendre le caractère d'un artiste dont l'œuvre est si étroitement liée à l'homme, et de voir de loin, comme dans une description clinique, la progression qui l'a mené au terme de son tragique destin. Ce souci de minutie m'a semblé préférable, pour la connaissance du sujet, au mouvement qu'aurait pu prendre un récit différemment conduit.*

Quant à la partie concernant l'œuvre, elle veut avant tout être un guide pour le mélomane et le discophile, guide pratique comportant des notations sommaires sur chacun des Lieder de cet immense ensemble — guide à consulter selon les occasions plutôt qu'à absorber en une lecture suivie.

LA VIE

Origines • L'ascendance de Hugo Wolf est à dominance germanique, mais complexe et mêlée. C'est la souche paternelle qui est allemande et déjà fixée à Windischgraz, ville natale du compositeur, au XVIIIe siècle, où Maximilien Wolf, l'arrière-grand-père, possédait une tannerie de cuirs. Cette affaire sera reprise par Franz Wolf, le grand-père, dont l'un des deux fils, Philipp, lui aussi dans l'affaire familiale, sera le père de Hugo.

Windischgraz est une petite ville de deux mille habitants située en Basse-Styrie, terre d'influences ethniques et linguistiques mélangées et capricieuses. Elle fait alors partie de l'Empire autrichien (ce n'est qu'en 1918 qu'elle deviendra yougoslave sous le nom de Slovenjgradec). Au XIXe siècle, Windischgraz est une ville bilingue, slovène d'origine et allemande de culture, mais où les influences italiennes se font aussi sentir. C'est ce qui explique la physionomie de la souche maternelle de Hugo Wolf, souche de condition paysanne : son arrière-grand-père porte le nom patronymique d'Orchovnik, lequel, traduit ensuite en Allemand, deviendra celui de Nussbaumer, nom porté par le grand-père du compositeur, forgeron de village qui épousera une jeune fille au prénom slovène, Stanko. De cette union naîtra Katharina Nussbaumer (ayant aussi un peu de sang italien, étant originaire de la petite ville austro-

italienne de Malborghet ou Malborghetto, située en Carinthie) qui sera la mère du compositeur.

C'est en 1851 que Philipp Wolf (né en 1828) et Katharina Nussbaumer (née en 1824, donc son aînée de quatre ans) convoleront en justes noces. Philipp avait du goût pour les arts (il aurait voulu être architecte), mais son père l'obligea à reprendre l'affaire familiale. Néanmoins, c'est aux arts qu'il consacrait dès la jeunesse ses loisirs : il jouait de la flûte, du piano, du violon, de la harpe, et de la guitare. Et la saga familiale veut que ce soient ses talents de guitariste qui lui aient permis de triompher de plusieurs concurrents et de remporter la main de Katharina laquelle semble donc avoir été douée, elle aussi, d'une certaine sensibilité musicale.

Voici donc les parents de Hugo Wolf : un homme condamné au négoce et qui conservera toujours la nostalgie de ses aspirations artistiques ; une femme peut-être sensible à la guitare, mais nullement artiste, ménagère réaliste et énergique. De leur union naîtront huit enfants dont Hugo Wolf sera le quatrième : Modesta (1852), Adrienne (1854, morte à l'âge de cinq ans), Max (1858), Hugo (1860), Gilbert (1862), Cornelia (1863), Katharina (1865), et Adrienne II (1867).

Enfance • C'est le 13 mars 1860 que Hugo-Philipp-Jakob Wolf verra le jour à Windischgraz, dans la jolie vallée dominée de collines boisées et au fond de laquelle, au pied de l'Ursulaberg, coule la Miesling.

Chez les Wolf, on apprend la musique dès l'enfance : c'est Philipp lui-même qui tient à cette initiation et qui l'imposera à tous ses enfants — du moins aux garçons. Et c'est entre quatre et cinq ans que Hugo se verra enseigner par son père les premiers rudiments de solfège, de piano et de violon. Philipp sera vite frappé par deux qualités de l'enfant : la facilité de mémoire et l'acuité d'oreille.

De cinq à dix ans, Hugo fera ses études primaires à la Volksschule où il se montrera doué et appliqué, cependant qu'il poursuit ses études musicales, piano puis guitare, avec un instituteur

nommé Sebastian Weixler. Il sera bientôt de force à tenir sa place dans le petit orchestre familial par lequel Philipp fait exécuter des fantaisies et pots-pourris sur des opéras de Bellini et de Donizetti — concerts qui ont parfois lieu en public et au cours desquels Hugo aura un jour, à l'âge de six ans, l'occasion de se produire au piano déguisé en Mozart.

Hugo Wolf a précisé lui-même que son premier grand choc musical avait été ressenti par lui en 1868, donc à l'âge de huit ans, lors d'une représentation du *Belisario* de Donizetti à laquelle il avait assisté à Klagenfurt, capitale de la Carinthie. Il semble aussi que ce soit cet événement qui ait encouragé Philipp à favoriser le développement musical de son fils et à lui faire poursuivre ses études, ceci en dépit du fait qu'il se trouvait alors dans une situation matérielle extrêmement précaire, un incendie survenu l'année précédente ayant dévasté les ateliers de la tannerie, situation dont le père ne se remettra jamais complètement. Quant aux réactions de la mère devant les promesses de son enfant, il est impossible de s'en faire la moindre idée, Katharina, ménagère vigilante, ne paraissant pas avoir été une épistolière très douée.

1870 • A l'âge de dix ans, Hugo quitte la Volksschule et, en septembre, s'installe à Graz, capitale de la Styrie, où il entre au Gymnasium (lycée). Le témoignage de l'un de ses professeurs le présente comme un élève de bonne volonté, appliqué même, mais non couronné de succès. De fait, ses notes sont très faibles et l'établissement n'acceptera pas de le garder l'année suivante. Cependant, au cours de cette période, il poursuit ses études musicales : le piano avec Johann Buwa, et le violon avec Ferdinand Caspar. Somme toute, année maussade pour l'enfant qui supporte mal d'être subitement privé de l'affection familiale.

1871 • En septembre, nouvelle tentative scolaire : Hugo est mis en pension chez les moines bénédictins de l'abbaye de Saint-Paul, petit bourg de la vallée de Lavant, en Carinthie, à

quelques kilomètres seulement de Windischgraz. Là, dans un beau site naturel et la paix d'un poétique monastère que domine une église romane, les résultats sont meilleurs. L'enseignement des moines est moins impersonnel que celui du lycée. L'enfant se sent soutenu, entouré. Un de ses professeurs, le père Sales Pirc, a noté l'affection particulière de Hugo pour ses parents, sa passion dévorante pour la musique, et déjà une certaine force au piano. Il le dépeint jouant des pots-pourris sur des opéras de Bellini, Rossini, Donizetti et Gounod, tenant occasionnellement sa partie dans un trio, et jouant de l'orgue pendant les offices de la semaine. Au surplus, gymnaste enthousiaste.

1872 • C'est cet enthousiasme sportif qui lui jouera un mauvais tour dès la rentrée de septembre : Hugo se fracture une main et tombe dans un état de prostration, croyant sa carrière musicale irrémédiablement compromise. L'année scolaire ne sera pas brillante. Excepté en gymnastique, chant, histoire, et géographie, les notes sont assez mauvaises. En latin, elles sont exécrables, et en conduite, plutôt basses. Les moines ne le reprendront pas l'année suivante.

1873 • Une autre expérience est alors tentée au Gymnasium de Marburg, deuxième ville de la Styrie, située dans un site pittoresque parmi les vignobles, au bord de la Drave. C'est là que se précisera sa vocation de compositeur. Dans ses notes autobiographiques, *Daten aus meinem Leben,* Wolf écrira : « 1873-1874. Assiste aux classes du Gymnasium de Marburg. Appris à connaître les symphonies de Haydn en transcriptions à quatre mains. Dans un violent enthousiasme, composé d'une seule traite une sonate pour piano. Peu après, des variations. Ensuite, des Lieder ». Ces manuscrits sont restés inédits. La bibliothèque municipale de Vienne qui les possède les a exposés en 1960 lors de la célébration du cente-

naire : le futur style de Wolf ne s'y annonce nullement, et ils n'ont d'autre intérêt que documentaire par la façon dont les influences de Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert s'y font plus ou moins sentir. Selon les témoignages, la découverte des symphonies de Beethoven, que Hugo joue au piano avec un enthousiasme frénétique, semble avoir été sa seconde grande émotion musicale.

Mais sur le plan scolaire, l'hiver 1873-1874 n'est pas meilleur que les précédents. Hugo est rebuté par l'enseignement impersonnel, formaliste et pédant du lycée. Les notes se font progressivement plus mauvaises. Au classement général il est 22e sur 29 élèves. L'enfant se montre de moins en moins communicatif, de plus en plus renfermé, cherchant la solitude. Plus tard, Hugo Wolf laissera volontiers croire que ces résultats médiocres et ce goût de l'isolement ont fait partie d'une attitude concertée, destinée à obtenir l'abandon d'études scolaires aussi peu encourageantes et son envoi au Conservatoire de Vienne.

1874 • Un tel projet n'aboutit cependant pas aussi vite que le souhaite l'adolescent qui devra encore subir une année d'études cahotantes à Marburg.

1875 • Et ce n'est qu'en septembre de l'année 1875, une fois sa quinzième année accomplie, que le jeune Hugo Wolf réalisera son rêve. Au fameux, intimidant, et exaltant Conservatoire de Vienne. il travaillera d'abord le piano avec Wilhelm Schenner, et l'harmonie avec Robert Fuchs. L'avance qu'il a déjà prise en matière musicale lui permet d'entrer directement en seconde année d'études où il trouve un condisciple nouvellement arrivé comme lui, Gustav Mahler, son contemporain exact. Hugo loge chez la sœur de son père, Katharina Vinzenzberg, Mayergasse 14 — premier des innombrables domiciles viennois où résidera ce locataire instable —

et il se lance avec gourmandise dans l'excitante vie musicale de la ville.

C'est d'abord, comme en sa première enfance, le répertoire d'opéra qui va l'attirer. L'Opéra de Vienne est alors flambant neuf, « édifice splendide dans le style de la Renaissance française », s'écrie le Baedeker de l'époque. Il a été terminé en 1869. Souvent, les amateurs de *bel canto* auront pu apercevoir le jeune Hugo attendant, patient et grelottant, dans la queue où, il y a un siècle, comme aujourd'hui encore, se retrouvent dès le matin les amateurs peu fortunés. Ses premières curiosités iront aux opéras de Mozart, de Weber, de Kreutzer, de Suppé et de Meyerbeer dont il aimera d'abord *Les Huguenots.*

Mais le grand choc, le troisième de l'initiation musicale de Hugo Wolf, le plus violent, le plus profond, le plus définitif, allait être la révélation de Wagner. La pensée et l'art wagnériens étaient alors à Vienne les sujets des discussions et des altercations les plus vives. C'était l'avant-garde qui s'installait dans une des villes les plus conservatrices, en dépit des campagnes menées avec force par deux critiques écoutés, Hanslick *(Neue Freie Presse)* et Speidel *(Fremdenblatt)*. Le groupe wagnérien s'appuyait sur une fanatique *Société Wagner de Vienne* fondée en 1872, qui suivait le « compositeur de l'avenir » jusque sur les terrains de l'antisémitisme, du pangermanisme, et du végétarisme ! Au cours de l'année 1875, Richard Wagner lui-même, ainsi que son évangéliste Hans Richter, vinrent à plusieurs reprises diriger des concerts au profit de la construction du théâtre de Bayreuth que l'on devait inaugurer quelques mois plus tard.

Il est intéressant de noter la première réaction connue du jeune Hugo Wolf lors de la révélation wagnérienne. Il s'agit d'une lettre à ses parents, datée du 23 novembre, et écrite après une répétition :

« Avec une crainte véritablement religieuse, je contemplai ce grand Maître des sons, car il est, selon l'opinion actuelle, le plus grand de tous les compositeurs d'opéras. Je fis plusieurs pas vers lui et le félicitai très respectueusement, puis il me remercia amicalement. Depuis ce moment, j'ai conçu une inclination irrésistible pour

Richard Wagner sans m'être encore formé une idée véritable de sa musique ».

Peu après, Wolf assiste à une représentation de *Tannhäuser* : « ... Je ne trouve pas de mots ! Je peux seulement vous dire que je suis devenu fou. Après chaque acte, Wagner a été acclamé en tempête, et j'ai applaudi jusqu'à ce que mes mains me fassent mal. Je ne cessais de crier : Bravo Wagner ! Bravissimo Wagner ! A tel point que je suis devenu complètement aphone et que les gens me regardaient plus que Richard Wagner lui-même... Après le troisième acte, il a adressé quelques paroles à l'auditoire. Dans une prochaine lettre, je vous donnerai les paroles exactes du Maître. Je les ai notées dans mon carnet. Encore plus de Wagner dans ma prochaine lettre ! Je suis complètement hors de moi avec la musique de ce grand Maître, et je suis devenu un Wagnérien ! » Et être un Wagnérien, à l'époque, c'était être un militant et un combattant.

A nouveau, en date des 9 et 10 décembre : « Hier, à dix heures du soir, Richard Wagner m'est apparu en rêve. Ainsi je suis entré en étroit contact avec lui. Je lui ai chanté le fameux morceau du *Venusberg* de *Tannhäuser* ». Et dans la même lettre à ses parents, il raconte comment il poursuit partout son idole, à l'Hôtel Impérial, à l'Opéra, le félicitant, l'accablant de salutations, se précipitant pour lui ouvrir les portes ; comment il parvient à se faire présenter au valet de chambre du musicien et à la femme de chambre de Cosima ; comment il finit par obtenir une entrevue pour le 12 décembre, entrevue au cours de laquelle Wagner le traitera comme un agité importun, l'éconduira en lui disant qu'il n'entend rien à la musique, et refusera d'écouter ses pièces pour piano (cataloguées plus tard comme Sonate op. 1, et Variations op. 2). Malgré ce résultat négatif, cette rencontre demeurera une des grandes dates de la vie de Hugo Wolf.

Celui-ci tient dès lors un petit journal de sa fièvre musicale : le 15 décembre, il sanglote à *Lohengrin* ; le 19, il est déçu par le *Freischütz* où il y a trop de *Lohengrin* à son goût, mais qu'il finit cependant par aimer ; le 25, c'est *Don Giovanni* qui déchaîne un nouvel enthousiasme.

1876 • Le 6 janvier, poursuit le journal, c'est la *Sainte Elisabeth* de Liszt : « Pour la première fois, je le considère avec admiration comme un grand artiste ». Et toujours au prix de longues heures passées dans la queue aux portes de l'Opéra, il va s'exalter d'un enthousiasme sans cesse croissant à la symphonie « Pastorale », à *Tannhäuser* et *Lohengrin* de nouveau, au *Vaisseau fantôme*, et même aux *Huguenots*. Tout ceci pendant le seul mois de janvier. Le 8 février, il note encore un nouveau rêve de rencontre avec Richard Wagner. Dans sa paisible province, à Windischgraetz, Philipp Wolf commence à se demander s'il n'y aurait pas lieu de décourager une carrière musicale aussi inquiétante et explosive.

Mais Hugo poursuit. Il compose d'abondance : quatre sonates pour piano, deux mouvements de concerto pour violon, une douzaine de Lieder, des chœurs, le tout numéroté jusqu'à opus 17 (Wolf abandonnera ensuite le numérotage par opus). La quatrième sonate pour piano reçoit les éloges de Fuchs, son professeur, mais l'ensemble de ces compositions est inégal, maladroit, et sans grande signification. Ses chœurs lui valent cependant critiques, conseils, et encouragements de Hans Richter dont il a obtenu une entrevue début mars.

En mai, installé à un nouveau domicile dans les faubourgs, à Hetzendorf, il orchestre la sonate de Beethoven dite « Clair de lune » avec une connaissance très rudimentaire de l'instrumentation et acquise à la seule lecture du traité de Berlioz. Peu après, le Conservatoire lui décerne son premier diplôme consacrant les bons résultats obtenus.

En dépit de cette agitation, le jeune Wolf a dû songer à gagner sa vie, car les subsides paternels sont légers. Il la gagne, assez mal, en donnant quelques leçons de violon, et en jouant parfois de la musique de danse dans une auberge de Meidling (1 Gulden, la soirée).

Pour les vacances, Hugo passera les mois d'été à Windischgraz, en famille mais non en paix totale. Il reste toujours sous pression. Les projets bouillonnent dans sa tête, et il entreprend, pour les abandonner assez vite, des opéras sur *Alfred le Grand* de Theodor Körner, puis *Alboin, roi des Lombards* dont quelques pages nous sont parvenues. Il esquisse aussi un quintette avec piano. Tout cela

restera sans suite, et l'automne fera revenir le jeune homme à Vienne où il poursuit ses études de piano et entre dans la classe de composition de Franz Krenn. C'est également l'époque où il quitte son oncle et sa tante Vinzenzberg et décide de vivre seul : il s'installe Mayerhofgasse dans le quartier Auf der Wieden où il reviendra souvent par la suite à travers ses incessants déménagements.

Le projet d'un opéra continue de le hanter, il esquisse une symphonie, et, en décembre, compose pour la première fois des Lieder sur des poèmes de Heine (trois en cinq jours, rythme saccadé annonçant celui que nous retrouverons à sa grande époque), d'autres sur des textes de Lenau, pages peu caractéristiques et influencées de Schubert, musicien dont, curieusement, il ne parle jamais.

1877 • C'est au cours de cet hiver que se manifestera l'une de ses premières vivacités de caractère. Trouvant trop académique l'enseignement de son professeur Franz Krenn, il donne sa démission du Conservatoire. La respectable administration, s'estimant insultée, réplique alors en déclarant que la démission n'est pas acceptée, mais que Wolf est chassé de la maison. Sur quoi, Hellmesberger, directeur du Conservatoire, reçoit une bizarre lettre de menaces signée « Hugo Wolf ». Mais c'est un faux, plaisanterie d'un condisciple. Hugo essaye en vain de se justifier. Signalé à la pointilleuse et tâtillonne police viennoise, il fait l'objet d'une surveillance qui l'exaspère, et il quitte Vienne.

Le 18 mars nous le retrouvons au bercail, à Windischgraz, chez son père éploré. Faute de lettres, on sait peu de choses sur les mois qui viennent. Les souvenirs publiés par sa sœur Katharina mentionneront cependant une vive exaltation wagnérienne, la composition d'une symphonie, d'immenses promenades à pied dans la campagne, des heures passées à jouer au piano Wagner, Chopin et Schumann, et l'organisation de quelques concerts familiaux et amicaux.

L'été passe ainsi — la mauvaise humeur aussi — et Hugo obtient de son père l'autorisation de retourner travailler à Vienne.

Il y arrive le 11 novembre et y est aussitôt introduit dans un nouveau milieu artistique sérieux grâce à son ami Adalbert von Goldschmidt, compositeur amateur (mais joué) lié avec Liszt. La riche famille Goldschmidt habite avec opulence sur l'Opernring, et la maison voit défiler le gratin des intellectuels viennois. Wolf y fait ainsi la connaissance du peintre Julius von Blaas, du sculpteur Viktor Tilgner, des critiques musicaux Hans Paumgartner et Gustav Schönaich, et surtout du futur grand chef, alors âgé de vingt et un ans, Félix Mottl. C'est, pour lui, un échelon important et décisif qui aura aussi un effet matériel immédiat et nécessaire, celui de lui amener des leçons, corrections d'épreuves, etc. Ses lettres à son père se font joyeuses et humoristiques. Les Goldschmidt et Mottl s'intéressent sérieusement à ses compositions. De même Schönaich, critique riche, au talent mondain, mais lié avec Wagner.

Changeant de domicile tous les quinze jours, Wolf termine l'année en composant quelques Lieder et en esquissant une ouverture d'après *The Corsair* de Byron.

1878 • En janvier, il s'installe au cœur de la Vienne musicale, Kärntnerstrasse 31. Présenté aux éditeurs Johann André et Breitkopf, il voit ses Lieder refusés malgré de sérieuses recommandations : on l'accuse d'être « mendelsohnnien »... Il se fâche, car il s'estime schumannien — ce qui est d'ailleurs exact pour ses compositions de cette époque. Et il se reprochera bientôt d'être « trop schumannien » dans les six Lieder écrits en janvier, février et mars : c'est justement l'époque où son style personnel commence à pointer. C'est aussi l'époque où il développe sa culture poétique sous l'influence des milieux intellectuels et grands bourgeois qu'il fréquente, et la lecture du *Faust* de Gœthe le transporte. Pendant cette période, Hugo va se lier avec deux familles dont différents membres joueront par la suite un certain rôle dans sa vie. Toutes deux habitent Opernring 6, à deux pas de l'Opéra. Ce sont d'abord les Gabillon : Ludwig Gabillon et sa femme, Zerline Würzburg, sont deux acteurs fameux ; Wolf donnera des leçons de piano à leur fille, Dora, et

aura, avec leur autre fille, Helene, belle rousse, une longue et solide amitié que cimentera leur goût commun pour la poésie. Ce sont ensuite les Lang : Anton Lang est un charmant dilettante, passionné de peinture et de minéralogie ; sa femme est une française, fille d'Adolphe Franck, professeur au Collège de France ; et tous deux ont adopté leur nièce orpheline, Valentine Franck, dite Vally, qui, amie intime d'Helene Gabillon, anime avec elle un petit cénacle littéraire, « Eulonia », où l'on reçoit aussi des peintres.

C'est là que le jeune compositeur va connaître la première aventure sentimentale qui nous soit connue : il tombe amoureux de Vally Franck, beauté brune mi-viennoise et mi-parisienne, d'une vive intelligence et de culture cosmopolite, d'une grâce et d'une coquetterie qui contrasteront singulièrement avec les manières directes et peu raffinées d'un jeune homme provincial, un peu paysan, et doué d'un caractère et d'une parole sans détours. On ne sait pas grand-chose de cette liaison qui durera trois ans, les deux intéressés ayant brûlé leur correspondance lors de la rupture. Ce fut, semble-t-il, un échange intermittent de sentiments bizarres et chaotiques, Hugo Wolf manifestant de son côté avec brusquerie une passion follement romantique que ne faisait qu'attiser les fréquentes absences de cette beauté mondaine pour qui ce ne fut peut-être qu'un flirt poussé avec légèreté, et qui se déplaçait sans cesse entre Vienne, Paris, Cannes et Bad Gastein, alors que le musicien prenait la chose très au sérieux avec sa soif d'absolu.

Du moins le catalogue complet des œuvres de Wolf devra-t-il à ces mois de mai et de juin, une subite flambée d'une dizaine de Lieder sur des poèmes de Heine, et quelques pièces pour piano, toutes œuvres encore très schumanniennes et composées dans l'esprit du *Dichterliebe* et des *Kinderscenen*. Pour cette période, Wolf remarquera lui-même : « Je composais presque un Lied par jour, et quelquefois deux ». Déjà son rythme futur.

Les rapports avec Windischgraz se raréfient. Les lettres deviennent moins fréquentes à son père dont les affaires sont assez mauvaises. Et c'est, pour la première fois hors de la famille, que Wolf prendra ses vacances, à Waidhofen, beau site non loin de Melk, avec ses amis Breuer et Kauffmann qui l'ont invité. Là, après avoir

failli se noyer, pris de crampes dans l'Ybbs, ses élans sportifs se calment, et il se replonge dans la poésie, notamment celle de Hoffmann von Fallersleben qui lui inspire le petit cycle, assez faible, du *Dichterleben*. Il compose aussi une *Marguerite devant la Mater Dolorosa* d'après le *Faust*, page prophétique de son style à venir.

Selon le témoignage de ses compagnons de vacances, certaines bizarreries de son caractère vont alors commencer à se manifester : ils remarquent notamment que si la nourriture tient une grande place dans ses préoccupations et que s'il mange beaucoup, il n'accepte jamais leurs invitations. Il prend ses repas seul, à des heures insolites, et rarement à table où il refuse de se servir de couverts et mange des sandwiches et des gâteaux avec les doigts. Le Dr Breuer a interprété cette excentricité en se référant à la possibilité d'une infection vénérienne préexistante, supposition que viennent étayer certaines recherches récentes qui font remonter cette contamination à l'âge de dix-sept ans (*Die genialen Syphilitiker*, 1926), et viennent corroborer les souvenirs d'Alma Mahler, dont il faut cependant toujours se méfier, mais qui raconte que Adalbert von Goldschmidt avait précédemment introduit Wolf dans une maison accueillante où il jouait du piano et se faisait rétribuer en nature.

Le 21 septembre, le musicien est de retour à Vienne où il où il manifeste une extrême nervosité. En six semaines, il change six fois de logements, sous prétexte de bruits qui l'empêchent de compose quelques nouveaux Lieder sur des poèmes de Heine, et composer. L'idylle étrange continue avec Valentine Franck dont la frivolité et la coquetterie agacent Wolf. Et si les Lieder d'amour sont évidemment imprégnés de ces sentiments (l'amie des deux jeunes gens, Helene Gabillon, en témoigne formellement), il en est un fortement significatif, *Mit schwarzen Segeln,* qui est violemment amer avec son passage désespéré « votre cœur est inconstant comme le vent ».

Le 9 décembre, il assiste à la première représentation viennoise de *Siegfried* de Wagner. A la fin du mois, il entreprend un quatuor à cordes. Chose curieuse, ces pages d'influence très beethovenienne sont écrites dans la maison Schwarzpanierhaus où mourut Beethoven

et que Wolf habite alors. Pendant ces derniers jours de l'année, il compose aussi une musique de scène caricaturale pour la représentation d'une parodie de l'*Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare que l'on jouera au réveillon chez les Gabillon.

1879 • Au début de l'année, Vally réside quelque temps à Vienne. Elle prend des leçons de piano avec Hugo, et l'amoureux turbulent semble relativement paisible.

C'est également au cours de ces premiers mois que Wolf établit deux contacts importants sur le plan musical : Mahler et Brahms. Avec Mahler, ancien condisciple au Conservatoire, il va se lier d'amitié au point d'unir aux siennes ses maigres ressources pour partager le même logement et parfois le même lit ; et c'est ensemble, le 14 février, que les deux jeunes gens assisteront à la première viennoise du *Götterdämmerung*.

Avec Brahms, qui est déjà illustre, et âgé de quarante-six ans, les choses commencèrent immédiatement à se gâter. Jusqu'alors, Wolf avait une certaine admiration pour lui, en particulier pour la *Première symphonie* et pour le cycle des *Maguelone-Romanzen*. Lors de la première entrevue, Wolf avait apporté quelques manuscrits : Brahms fut attentif, salua spontanément le talent du jeune homme, mais lui fit quelques observations et lui conseilla de travailler un peu le contrepoint. Wolf semble avoir assez mal pris ces conseils qu'il observera cependant en allant travailler quelque temps le contrepoint avec Nottebohm que lui avait recommandé Brahms, et qu'il quittera bientôt, manquant d'argent pour payer ses leçons. Sa fureur, très excessive, suscitée par les critiques de Brahms, s'exprimera dans une lettre à son père : « Brahms n'est qu'un pédant nordique ». Le futur désaccord est, dès lors, amorcé, mais il convient de noter ici, comme à propos de l'affaire Wagner-Brahms, que l'hostilité entre Wolf et le compositeur hambourgeois, sera surtout entretenue, non par les deux intéressés, mais par leurs fanatiques respectifs.

Cette année-là, faute d'argent et faute d'invitation, Wolf sera obligé d'aller passer de mornes vacances à Windischgraz où il

composera deux ou trois Lieder et un premier mouvement de quatuor. A son retour en septembre, sa situation matérielle n'est pas brillante. Les élèves se font rares — pratiquement il n'a plus que Dora Gabillon —, et il doit souvent solliciter la générosité de son père qui ne peut pas grand-chose pour lui.

Du côté de Vally, les lettres de Hugo se font volcaniques, mais les querelles d'amoureux ne cessent de se succéder. Il semble d'ailleurs que la jeune fille veuille mettre un peu d'air dans leurs relations.

1880 • Du début de l'année date le premier contact effectif de Wolf avec la poésie de Eichendorff : deux Lieder, qui seront son unique travail de cet hiver pendant lequel il apprendra, non sans satisfaction, qu'il est provisoirement dispensé de service militaire pour « retard dans le développement physique ».

A ce morne hiver, succède un été relativement agréable : il passe plusieurs mois à Mayerling, petit village, plus tard historique, du Wienerwald. Là il loge chez l'architecte Viktor Preyss où il sera affecteusement traité comme un membre de la famille. Et c'est là qu'il se lie avec Heinrich Werner qui deviendra un ami fidèle et sa sœur Mizzi qui sera souvent sa partenaire au piano à quatre mains. Période heureuse et détendue : nature, promenades, grandes lectures de Schopenhauer et de Jean-Paul, Gœthe, Gottfried Keller, Heine, Kleist, Hoffmann. C'est aussi le moment de sa découverte des écrivains étrangers : Tourguénieff, Lermontov, Leopardi, Walter Scott, Byron, Mark Twain, Dickens, Molière, Rabelais, Mérimée et même *L'oncle Benjamin* de Claude Tillier, romancier populaire français dont Wolf remarque qu'il offre « aux familles provinciales allemandes le spectacle de leur propre petit monde et le secours de sa joviale bonhomie pour en porter allègrement les tristesses ». Mayerling ne verra naître aucune composition nouvelle et Wolf se bornera à quelques paraphrases de Wagner pour ses hôtes.

Une surprise, en fin de séjour : Vally vient secrètement passer quelque temps dans le village. Rendez-vous passionnés, mais dont on ne sait rien de plus.

Le retour à Vienne fin septembre ne lui apporte rien de nouveau. Wolf retrouve ses habituelles difficultés matérielles, et un nouvel essai de publication de ses œuvres échoue auprès de l'éditeur Kistner de Leipzig.

1881 • L'année sera mauvaise. Vally est sans cesse absente et de plus en plus frivole. Elle se détache visiblement. Fin mars, ce sera la rupture. La douleur de Wolf semble avoir été très vive, bien que peu tapageuse. Il ira cacher son désespoir en famille, à Windischgraetz où il passera l'été, excellent dérivatif, semble-t-il, où l'ennui provincial et les sordides discussions d'intérêts détournent un peu son attention, bien que ses lettres d'alors nous dépeignent ses nuits fièvreuses, tourmentées, traversées de cauchemars dont Vally est l'héroïne. Plus tard, dans ses *Daten aus meinem Leben,* il notera : « 1881. Vide, misère, désespoir. Eté à Windischgraz, Composé seulement un Lied ».

On peut croire un moment qu'il va s'enflammer pour une jeune femme qui chante ses Lieder « avec de très jolies lèvres ». Mais bientôt il la trouvera aussi laide qu'un hibou, et déclarera qu'elle crie comme un chat-huant.

Cette période est marquée par une flambée de wagnérisme intégral. Dès le mois de juin, ses lettres en témoignent : antisémitisme, végétarisme, antibrahmsisme. Il demeurera ensuite végétarien pendant dix-huit mois, encouragé en cela par Mahler qui avait lui aussi subi l'influence du nouvel écrit de Richard Wagner, *Religion et Art* paru en octobre. Les deux hommes en attendaient « une régénération de l'humanité ». Quant à l'antisémitisme, celui de Wolf ne sera jamais bien virulent — il possédait d'ailleurs trop d'amis Juifs. Seul l'antibrahmsisme sera spontané et durable.

De retour à Vienne en octobre, Wolf peut croire que son sort va s'améliorer sérieusement : grâce à l'intervention de son ami Adalbert von Goldschmidt, le futur grand chef Karl Muck, alors Kapellmeister à Salzbourg, l'engage comme chef des chœurs au théâtre municipal. Entré en fonction le 1er novembre, il est promu Kapell-

meister en second le 16 du même mois. Ignorant tout de la technique de direction, il se plonge dans le répertoire d'opérettes : Millöcker, Strauss, et Lortzing.

1882 • A cette date, ses notes autobiographiques portent la mention : « 1882. Hiver à Salzbourg. Kapellmeister au théâtre. Horrible époque. Terrible gueule-de-bois morale ».

Il sera sans doute possible, plus tard, de discerner chez Wolf un certain délire de persécution. A Salzbourg, la persécution est réelle, et s'il sent que tout le monde conspire, c'est que l'on conspire contre son incompétence comme chef. Il tient tête. Un moment, il pense même que Mottl va le faire engager à Francfort. Resté sans suite, ce projet marque la fin de sa carrière de Kapellmeister.

Il quitte Salzbourg. Quelques semaines de service militaire le mettent au bord de la dépression. Il est démobilisé et se réfugie dans l'affection de ses amis Preyss et Werner. Début mai, nous le voyons prendre régulièrement ses repas dans un restaurant végétarien qui sert de quartier général aux wagnériens socialistes et à toute une faune philosophique, chevelue et barbue, et il pérore de longues heures au Café Griensteidl qui, fréquenté par les artistes, est aussi surnommé le Café Megalomania.

« Divinement paresseux », écrit-il à propos du séjour qu'il fait fin mai à Mayerling où il vit principalement de tabac et de café. Il y est à nouveau hanté par un projet d'opéra (il pense, cette fois, au *Harzreise* de Heine dont il veut faire lui-même le livret). Le 18 juin, brusquement, il compose une jolie chanson sur un poème de Mörike, *Mausfallensprüchlein*. Puis c'est à nouveau le silence.

En août, il se plonge dans la partition de *Parsifal* qui vient de paraître, et le 12 il arrive à Bayreuth grâce à une affectueuse conspiration de ses amis qui lui ont payé le voyage et offert un habit neuf. Il ne pourra qu'apercevoir Wagner à une fenêtre de Wahnfried. Il est reçu par la cantatrice Amalie Materna, assiste à la création du *Parsifal* dans un grand état d'exaltation, visite Nuremberg le 16, puis va se réinstaller à Mayerling où il organise des audi-

tions au piano du nouveau chef-d'œuvre wagnérien, reconstituant même les horaires bayreuthiens, fermant portes et persiennes, éteignant les lumières à 16 heures.

De retour à Vienne, il se lie d'amitié avec Friedrich Eckstein, autre végétarien et wagnérien passionné, élève de Bruckner, ainsi qu'avec la famille Köchert qui va dès lors jouer un grand rôle dans sa vie.

Il découvre la *Damnation de Faust* de Berlioz qui l'enthousiasme et dont il adopte le charabia de la scène infernale pour interpeller ses amis. Une rencontre de hasard le met face à face avec Vally devant laquelle il s'enfuit comme une bête sauvage. Et la fin de l'année est marquée par la composition de trois Lieder sur des poèmes de Reinick, et par la renaissance du vieux projet d'opéra (il s'agit cette fois encore d'un livret original esquissé sur un des sujets espagnols qui vont dès lors le hanter sans cesse, et dont on a retrouvé le texte).

1883 • D'autres Lieder vont ainsi voir le jour par accès brusques et intermittents pendant les premières semaines. Aucune de ses œuvres de jeunesse n'est encore éditée : Wolf va tenter une nouvelle fois sa chance et demander son appui au grand critique viennois Hanslick. La première lettre de celui-ci est ainsi conçue : « Cher Monsieur, bien qu'il ne soit pas facile pour mes yeux de saisir la minuscule écriture de vos manuscrits, je leur dois la connaissance d'un talent nouveau et prometteur, et j'ai l'honneur de vous retourner vos Lieder sensibles et intéressants avec mes remerciements. A vous. Dr. Eduard Hanslick, 1er février 1883 ». Ce n'est pas très chaud. Les deux hommes se rencontreront peu après et Hanslick acceptera de recommander Wolf à l'éditeur Simrock, une autre démarche auprès de Schott ayant échoué.

Le 13 février : mort de Richard Wagner. Dès le matin, Wolf se rend chez ses amis Werner où il jouera la marche funèbre du *Crépuscule des dieux*, avant de passer le reste de la journée, pleurant,

perché dans un arbre. La nouvelle le laissera ébranlé pour plusieurs jours.

Le 6 avril, à Vienne, Wolf sera reçu pour la première fois par Liszt qui lui témoignera sympathie et encouragements. C'est de cette rencontre que date le projet d'une œuvre appelée à tenir une grande place dans les préoccupations de Wolf, l'idée de tirer un poème symphonique de la *Penthesilea* de Kleist, ouvrage dont un cahier d'esquisses portera les premières traces en juillet, auquel il travaillera sporadiquement toute l'année pour en obtenir une première version à peu près achevée en décembre.

Après un second séjour à Bayreuth où il revoit *Parsifal* les 8 et 10 juillet, il passe de paisibles vacances avec ses amis Köchert à Gmunden, au bord du Traunsee, dans les montagnes du Salzkammergut. Au dire de ses compagnons, les bizarreries de son caractère s'accentuent. Il est tour à tour renfermé et exalté. Il parle sans cesse d'une problématique situation en Allemagne, sa « terre promise » dit-il. Il songe à partir pour l'Amérique. Dans ses alternatives de dépression et d'excitation, il se désespère (« que me reste-t-il à faire après Wagner ? » s'écrie-t-il), ou se brouille avec des amis chers pour des vétilles, notamment avec Gustav Schönaich et le Dr Breuer. Par contre, ses relations avec les Köchert sont au beau fixe, et donneront d'ailleurs immédiatement un résultat positif : c'est grâce à eux qu'en fin d'année il sera engagé comme critique musical par le *Wiener Salonblatt*, hebdomadaire élégant traitant surtout des mondanités, des sports et des arts, et dont le style de bonne compagnie semble peu désigné pour donner asile aux opinions éruptives et sans fard d'un homme comme Hugo Wolf, surtout pendant une période où la guerre wagnero-brahmsienne est aussi virulente que dans une ville comme Vienne. Les violences de ses chroniques lui assureront cependant aussitôt un vif succès et font maintenant partie intégrale de la légende viennoise.

1884 • Wolf poursuivra son activité de critique au *Wiener Salonblatt* un peu plus de trois ans, du 20 janvier 1884 au 24 avril 1887. Nous reviendrons plus loin en détail sur ce sujet qui mérite quelques considérations et citations, mais il importe de marquer en passant que si Wolf témoigne parfois de certains partis pris enracinés — notamment à l'égard de Brahms et de Dvorak — ses jugements sont pour la plupart d'une grande acuité, même quand ils semblent paradoxaux ou qu'ils sont exprimés avec violence.

Pour un temps, le voici donc pourvu d'une situation fixe et qui, de septembre à juin, lui rapporte la somme modeste mais régulière de 60 Gulden par mois. Pendant cette période, il semble d'ailleurs éprouver moins de difficulté d'être. A cet égard, l'amitié des Köchert lui est précieuse, surtout celle de Mélanie, femme de Theodor, qui sera toujours pour lui d'un grand secours moral et matériel. C'est chez eux, au bord du Traunsee, qu'il ira passer le début de ses vacances, avant d'aller les poursuivre en Styrie chez son beau-frère Josef Strasser (mari de sa sœur Modesta) qu'il aime beaucoup. Là, bonne ambiance, semble-t-il, de grandes excursions en montagne, remise en chantier de sa première version de *Penthesilea,* travail à un final de quatuor à cordes et à une musique de scène pour *Le prince de Hombourg* de Kleist.

Fin d'année sans histoire : la profession de critique musical paraît donc lui apporter un certain élément de stabilité.

1885 • Ses fureurs s'écoulant par sa plume qui joue ainsi l'office de soupape de sécurité, son humeur en paraît plus égale dans la vie courante. C'est ainsi qu'il supporte sans trop de contrariété un nouvel échec auprès de l'éditeur viennois Gutmann qu'il a sollicité pour un recueil de Lieder, et, annonçant la nouvelle à son beau-frère Strasser, il paraphrase joyeusement Berlioz : « Elevons-nous au-dessus des misères de la vie, bannissons les sombres pensées, et chantons gaiement le joyeux refrain bien connu *Dies irae, dies illa* ! ».

Cependant les échecs vont se multiplier. Le Quatuor Rosé,

auquel il a proposé son quatuor en ré mineur, lui adresse, sous la quadruple signature d'Arnold Rosé, de Loh, Bachrich et Hummer, le billet suivant : « Très honoré M. Wolf, nous avons joué attentivement votre quatuor, et avons unanimement décidé de le faire déposer chez le concierge de l'Opéra. Auriez-vous la bonté de le faire reprendre dès que possible ? Il pourrait facilement s'égarer. Avec nos meilleurs souhaits ». Le quatuor finira d'ailleurs effectivement par être perdu : Wolf prétendra l'avoir oublié dans un tramway. Mais il en avait conservé les parties, et il en reconstituera la partition en 1890. Par ce refus et la forme en laquelle il est présenté, Wolf paye évidemment les critiques dont il a coutume d'accabler la politique de la Philharmonie de Vienne à laquelle appartiennent les membres du Quatuor Rosé — l'altiste de celui-ci, Bachrich, était au surplus l'auteur d'opérettes que Wolf avait éreintées, et il l'avait ridiculisé en écrivant que l'on devrait lui commander une orchestration de l'*Ecole de la vélocité* de Czerny pour enrichir les programmes de la Philharmonie. Wolf réagira d'ailleurs de façon assez puérile contre le camouflet des Rosé, et répondra par un article venimeux.

Malgré cette escarmouche, Wolf n'en nourrit pas moins de hautes ambitions à l'égard de la Philharmonie : c'est pendant cette période qu'il rend visite à Richter pour obtenir que la *Penthesilea,* maintenant terminée, soit jouée au cours de la saison suivante. Le grand chef lui fait bon accueil, est frappé par la ressemblance du graphisme musical de Wolf avec celui de Wagner, lit la partition avec soin, et la conserve pour la soumettre à son comité, disant au compositeur qu'il est bien dommage qu'un musicien de sa qualité soit condamné à faire de la critique pour vivre.

1886 • La *Penthesilea* a été également proposée à d'autres sociétés de concerts, notamment à l'Orchestre de Munich qui refusera l'œuvre. En dépit de cet échec, la première partie de cette année ne sera pas mauvaise pour Wolf. En compagnie de Strasser, il passe ses vacances à Murnau, au bord de l'Ammersee en

Bavière où, selon son habitude, il fait de grandes promenades à pied et énormément de lecture : Mörike absorbe alors tout son enthousiasme.

C'est au cours de ce séjour que se manifestera une nouvelle bizarrerie de son caractère : choisi par les Strasser comme parrain d'un de leurs enfants, il s'éclipse sans prévenir le jour du baptême et demeure caché toute la journée. Le lendemain il s'excusera par un billet : « Je sais maintenant avec certitude que mon destin est de blesser tous ceux que j'aime et dont je suis aimé ». Et il ajoute : « J'ai acquis la conviction que ma constitution mentale est profondément maladive et le restera ».

Wolf, ayant appris que la *Penthesilea* va faire l'objet d'une lecture d'orchestre à la Philharmonie, rentre à Vienne le 7 octobre — bien que la coutume veuille que l'auteur ne soit pas présent à ce genre d'épreuve. La chose a lieu le 15 octobre : accompagné de ses amis Marie et Edmund Lang, Wolf se cache dans la salle. C'est la première fois qu'il va entendre sonner sa musique. Voici comment il rendra compte de cette séance dans une lettre aux Strasser : « Vendredi dernier, ma *Penthesilea* a été exécutée lors de la lecture des nouveautés. *Ma* Penthesilea ? Non ! La Penthesilea d'un fou, d'un idiot, d'un mauvais plaisant, de tout ce que vous voudrez, mais *ma* Penthesilea, non ! Je ne peux vous dire comment le morceau a été joué (...). C'était Babel même ! Les musiciens de l'orchestre riaient et se moquaient. A un moment, Richter dit : « Messieurs, je n'aurais pas laissé jouer la pièce jusqu'au bout si je n'avais voulu voir par moi-même ce que vaut cet homme qui ose écrire ce qu'il écrit sur le maître Brahms ». Ma première réaction, en entendant ces mots, fut d'aller provoquer Richter ».

Les Lang retiennent Wolf au bord de l'esclandre. Profondément blessé, il en conservera toujours rancune au chef à l'égard duquel ses articles seront dès lors systématiquement hostiles — souvent même d'une violence inouïe, ce qui obligera le rédacteur en chef à pratiquer lui-même des coupures dans ses chroniques.

Par la suite, Richter démentira cette version des faits : en 1906, il prétendra que cette lecture ne fut pas tellement catastrophique, et

il ajoutera que ses propos se réduisirent à ceci : « Le compositeur de cette ouverture n'a pas le droit d'écrire des choses aussi irrespectueuses sur un maître comme Brahms », disant en outre que s'il avait su que Wolf était caché dans la salle, il n'aurait rien dit qui pût offenser un artiste aussi doué. Cela dit, il n'y a rien de surprenant à ce que cette lecture ait été défectueuse car Richter reconnaît lui-même que ce jour-là on ne disposait pas de plus de trois heures pour lire huit nouveautés, dont deux symphonies et deux autres poèmes symphoniques.

1887 • Au début de cette année, Wolf compose quelques Lieder sur des poèmes d'Eichendorff, et surtout sa *Sérénade italienne*. D'autre part, c'est le 24 avril qu'il écrira son dernier article pour le *Wiener Salonblatt*. On ne connaît pas la raison de cette décision qui est peut-être motivée par le fait que le compositeur entend désormais ne vivre que de sa musique, ce qui paraît bien prématuré. D'ailleurs, il continue à donner des leçons.

C'est vers la même époque, début mai, qu'il aura la douleur de perdre son père. Malade depuis quelque temps déjà, Philipp l'avait caché à son fils. Mais celui-ci est appelé d'urgence, le 9 mai, et arrive tout juste pour recevoir le dernier soupir de cet homme qui, en fait, avait toujours été compréhensif et affectueux à son égard. Hugo en éprouvera un chagrin fort vif. Il ne retournera plus que rarement à Windischgraz.

En juin, il part en vacances avec les Köchert, mais en jouant avec les enfants sur les bords du Traunsee, il se casse une jambe, ce qui le condamne à une immobilité de six semaines.

De retour à Vienne à l'automne, il y a une bonne surprise : grâce à l'intervention de son ami Friedrich Eckstein, le petit éditeur Emil Wetzler accepte de publier pour la première fois sa musique. Il s'agira de deux volumes de Lieder, au nombre de douze, dédiés l'un à sa mère, l'autre à la mémoire de son père.

1888 • Est-ce le fait précédent qui lui donne soudain du ressort : l'année 1888 va être une année faste, la première des quatre années de grande production. Nous avons vu que, précédemment, Wolf n'a composé que par intermittences, et en petites quantités : son catalogue ne se composait jusqu'alors que de Lieder au style incertain, et d'œuvres instrumentales pour la plupart inachevées, production inégale et velléitaire dont les dernières pages — les sept seuls Lieder composés fin 1887 sur des poèmes d'Eichendorff et de Gœthe — annonçaient déjà une évolution. L'année 1888 va voir naître subitement quatre-vingt-onze Lieder sur des poèmes de Mörike, Eichendorff et Gœthe.

Cette productivité soudaine et intensive procède d'ailleurs par séries continues, cela dans un style accompli, celui de la maturité, le grand style de Wolf qui est désormais constitué. Il est temps, ici, d'indiquer en détail quelle sera la cadence observée par le musicien au cours de ces quatre années qui forment comme une sorte d'îlot dans sa carrière :

	février-novembre 1888	53	*Mörike*
91	septembre 1888	13	*Eichendorff*
	octobre-décembre 1888 ...	25	*Gœthe*
52	janvier-octobre 1889	26	*Gœthe*
	octobre-décembre 1889 ...	26	*Spanisches Liederbuch*
	janvier-avril 1890	18	*Spanisches Liederbuch*
31	mai-juin 1890	6	*Keller*
	septembre-novembre 1890 .	7	*Italienisches Liederbuch I*
15	novembre-décembre 1891 .	15	*Italienisches Liederbuch I*
189			

On voit que la fantastique moyenne initiale (1888 : un Lied tous les quatre jours pendant un an) tombe très vite. L'essentiel de la production de Wolf est là, en quantité comme en qualité. Il faudra ensuite, après interruption, attendre l'année 1896 pour voir naître les vingt-quatre Lieder de l'*Italienisches Liederbuch II,* et les trois

journées de mars 1897 qui donneront naissance aux trois ultimes compositions, les trois Lieder sur des poèmes de Michel-Ange.

La grande flambée commence dès janvier 1888, moment où, décidé à trouver le calme pour travailler, Wolf va s'installer à Perchtoldsdorf, joli village avec une vieille église à tour crénelée, situé au milieu des vignes à dix kilomètres au sud-ouest de Vienne. L'installation du musicien a quelque chose de décidé et d'organisé. Il a déménagé avec lui une quantité de livres et de papiers. Il a emporté les choses de grande nécessité : sa provision de tabac, sa cafetière perfectionnée, et sa baignoire portative. Il est bien logé, dans une grande chambre, avec un piano. Et tout de suite, c'est le jaillissement avec Mörike.

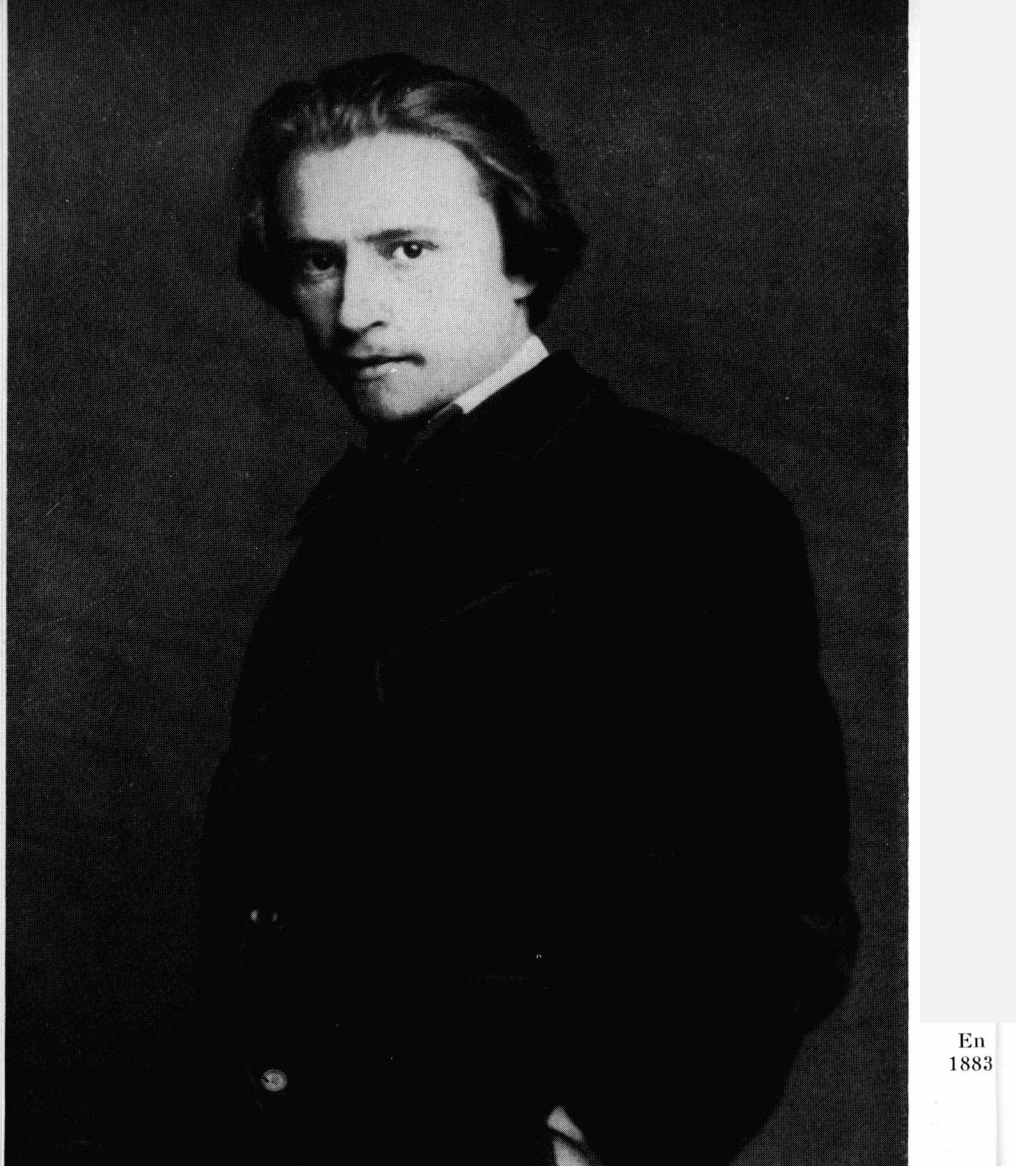
Le 22 février, il écrit à Edmund Lang qu'au milieu de cette production de Lieder (« aujourd'hui, j'ai composé une divine chanson, divinement merveilleuse ! »), il est repris par ses projets d'opéra, mais il est effrayé par une telle entreprise : « Bien que certains jours j'improvise des opéras entiers au piano, l'idée de m'y mettre me fait peur. Je suis trop craintif pour être un véritable compositeur. Que l'avenir me réserve-t-il maintenant ? Cette question me tourmente, m'angoisse, et m'obsède jour et nuit. Ai-je une vocation ? Suis-je vraiment un des élus (...) Je crois que je suis fou ». Le même jour, il écrit à nouveau au même correspondant pour lui dire qu'il vient encore de composer deux autres Lieder, et lui dire qu'en 1878 il avait déjà senti en lui cette force créatrice subite et féconde.

Le 23 février, à Marie Lang : « Aujourd'hui, deux Lieder encore sont venus, dont l'un sonne de façon si surnaturelle et étrange que j'en suis effrayé. On n'a jamais rien fait comme cela. Que Dieu vienne en aide aux gens qui l'entendront un jour ». (Il s'agit du *Zur Warnung*).

En mars, mois au cours duquel il composera vingt Lieder, il tient ses amis au courant de son emploi du temps : le matin il fait une promenade sur les collines du Hochberg, parmi les vignes. « Qu'ai-je besoin d'autre ? » s'écrie-t-il, heureux. Puis il regagne son logis et travaille toute la journée. Il précise qu'il travaille d'abord beaucoup au piano où il essaye ses idées qu'il note ensuite sur une quantité de bouts de papier. Il n'entreprend la rédaction définitive



Hugo Wolf à 14 ans



En
1883

que lorsque tout est parfaitement au point : et on peut, en effet, noter que la plupart de ses manuscrits sont sans ratures. Au milieu du jour, il avale une assiette de Tafelspitz (le fameux bœuf bouilli viennois), et fait lui-même son café. Le soir, il écrit à ses amis des lettres de victoire au fur et à mesure que naissent ce qu'il appelle ses « Mörikeana ». Et ces victoires le mettent dans l'enthousiasme : « Savez-vous, j'en ai crié de joie ! », écrit-il à Paul Müller qui raconte que quand Wolf avait terminé un morceau il était comme une poule qui chante après avoir pondu un œuf.

A Edmund Lang, 20 mars : « Aujourd'hui, j'ai fait mon chef-d'œuvre. *Erstes Liebeslied eines Mädchens* est de loin ce que j'ai de mieux à ce jour. Tout ce que j'ai fait auparavant n'est que jeu d'enfant. La musique en est d'un caractère si frappant, si intense, qu'elle doit déchirer le système nerveux d'un bloc de marbre. Le poème est fou, et la musique ne l'est pas moins, de même que votre ami Fluchu » (surnom qu'on lui donnait).

Au même, 21 mars : « Je retire mon affirmation sur ce que *Erstes Liebeslied* est ma meilleure chose, car ce que j'ai écrit ce matin, *Fussreise,* est un million de fois mieux. Quand vous entendez ce Lied, vous n'avez plus qu'un souhait, mourir ».

A Strasser, 23 mars : « Je n'arrête pas de travailler, de l'aube à la nuit, avec mille chevaux-vapeur. Ce que j'écris maintenant, cher ami, je l'écris aussi pour la postérité. Ce sont des chefs-d'œuvre (...). Il n'y a rien eu de pareil depuis Schubert et Schumann ».

A Eckstein, 27 mars : « Cet après-midi, j'ai écrit un Lied exceptionnellement réussi, *Storchenbotschaft,* (Mörike, naturellement !), et aussi j'ai l'espoir que le moulin va continuer à tourner. Samedi, j'ai composé, pour ainsi dire sans le faire exprès, *Das verlassene Mägdlein,* déjà mis en musique par Schumann de façon divine. En dépit de cela, j'ai repris le même poème : cela s'est produit presque contre ma volonté. Mais c'est peut-être justement parce que je me suis laissé prendre par la magie de ce poème que quelque chose d'exceptionnel s'est produit, et que cette composition peut figurer à côté de celle de Schumann ».

C'est au cours de ces journées de création féconde et enthousiaste que Hugo Wolf aura, pour la première fois, l'occasion de

s'entendre interprété en concert public au cours d'un récital pour lequel il est revenu à Vienne (la contralto Rosa Papier chante *Morgentau* et *Zur Ruh* avec succès au Bösendorfersaal).

Le 18 mai, avec *Die Geister am Mummelsee,* quarante-troisième Lied de cette série, prend fin cette « éruption mörikéenne ». Le 27, en compagnie des Strasser, il prend des vacances à Bruck-sur-la-Mur, puis voyage en Styrie et en Carinthie. Là, en visitant le château-fort de Hoch-Osterwitz, près de Launsdorf, il entend pour la première fois de sa vie une harpe éolienne, et il fait observer que c'est tout juste la même musique qu'il a trouvée pour son *An eine Äolsharfe,* composé le 15 avril.

En juillet et début août, nous le retrouvons en compagnie des Lang et d'Eckstein aux environs de Vienne, au Schloss Bellevue près de Grinzing. Et le 21, escorté de tous ses amis du *Wagner Verein,* par train spécial, il se rend à Bayreuth pour entendre *Parsifal* qui détermine chez lui une nouvelle fois l'émotion la plus profonde. C'est là qu'il fera la connaissance d'Elizabeth Fairchild, cousine du philosophe américain Emerson, qui lui apportera plus tard un efficace appui matériel pour l'édition de ses futurs *Gœthe-Lieder*. Pour elle, on organise une audition des *Mörike-Lieder* interprétés par lui-même et par Eckstein : selon une coutume qui lui restera toujours chère, Wolf dit le texte avant chaque Lied. Auparavant, il avait passé des heures à accorder le piano, chapitre sur lequel il sera toujours pointilleux et même tâtillon (il avait toujours une clé d'accordeur dans sa poche).

Le 31 août, il est de retour à Vienne. Une seconde « éruption » se prépare. Elle sera consacrée à treize Lieder sur des poèmes d'Eichendorff composés dans la solitude, à Unterach-am-Attersee, face au Höhengebirge, cadre enchanteur en pleine nature, dans le Salzkammergut où se trouve la maison familiale de Eckstein, résidence où Wolf se trouvera du 14 septembre au 11 octobre.

Une troisième « éruption » se déclenchera aussitôt après, dès le début octobre, où le compositeur se remet, dit-il, à « möriker ». « Je travaille jour et nuit, écrit-il à Eckstein. Je ne sais plus ce que c'est que le repos. Je veux publier ces Lieder avec une *introduction*. Qu'en dis-tu ? Autre chose : demande à l'éditeur des poèmes

de Mörike s'il peut trouver un portrait *de jeunesse* du poète. Mais fais vite, vite, vite ! Mörike doit paraître avant Noël, sinon je nous tue, toi et moi ! »

Retour à Vienne à la mi-octobre, et quatrième « éruption » de l'année : les douze premiers *Gœthe-Lieder* composés du 27 octobre au 15 novembre. Wolf va ensuite s'installer au calme à Döbling, dans les faubourgs de Vienne, et jusqu'au 31 décembre alignera encore treize autres *Gœthe-Lieder.*

Cette activité productive ne l'empêchera cependant pas de faire quelques apparitions en ville. D'abord le 8 novembre où Ellen Forster, soprano de l'Opéra de Vienne, participe à un concert du *Wagner Verein* et où elle interprète des Lieder de Wolf accompagnée au piano par Joseph Schalk, frère du fameux chef d'orchestre. Evénement important dans la carrière du musicien : c'est la première fois qu'il figure avec quelque solennité dans un programme viennois, et cela dans le sanctuaire du wagnérisme ; d'autre part, c'est à cette occasion que Ferdinand Jäger, l'interprète de *Parsifal,* découvre la musique de Wolf dont il deviendra le champion et l'interprète favori.

Nouvelle apparition à Vienne le 15 décembre. Cette fois, Wolf monte lui-même sur l'estrade au cours d'un récital Beethoven-Wolf où Joseph Schalk interprète les sonates opus 53 et 106, ainsi que les variations opus 35, après quoi le compositeur accompagne au piano Ferdinand Jäger qui chante deux Mörike, deux Gœthe, deux Eichendorff et un Reinick. « Vous voyez que mes actions ont beaucoup monté », écrit Wolf à Strasser en sortant ce jour-là du Bösendorfersaal. Il est donc intéressant de constater qu'aussitôt parvenu à son style de maturité et à la maîtrise, l'art de Wolf n'a pas attendu pour grouper des adeptes et un public : quelques mois ont suffi. Ce succès s'étendra assez vite, et les contemporains ont remarqué que le *Wagner Verein* devenait rapidement un *Wolf Verein* ce qui a pour effet de séparer le camp wagnérien en deux clans opposés : les puristes de la vieille garde et les partisans de Hugo Wolf, car déjà ce dernier montre bien, depuis les œuvres de cette année 1888, qu'il n'est pas un épigone du maître de Bayreuth, mais entend imposer sa personnalité originale et novatrice.

Le ton de ses lettres change lui aussi au terme de cette année exceptionnelle et un rare optimisme règne dans ses propos, quoique teinté déjà de mégalomanie : « ... Ma jeune renommée est maintenant en montée puissante, écrit-il à sa mère fin décembre, et dans très peu de temps je jouerai peut-être le principal rôle dans le monde de la musique. Bien sûr, les critiques imbéciles sont encore loin d'avoir mesuré et compris mes formes et mes idées, car mon art est trop nouveau pour eux, et tous les critiques sont desséchés et poussiéreux. Mais j'ai déjà conquis le public sans préjugés, et chez les gens il y a un désir croissant de connaître ce que je fais (...). C'est l'année la plus fructueuse et, à ce point de vue, la plus heureuse de ma vie. Dans cette seule année je n'ai pas composé moins de 92 Lieder et ballades, et de ce total de 92, rien n'est mauvais. Je pense que je peux être content de l'année 1888. Que m'apportera l'année 1889 ? Je compte y finir l'opéra que j'ai l'intention de mettre en chantier dans les jours qui viennent ».

Wolf a vingt-huit ans. Un peu de mégalomanie, certes. Mais comment ne pas se sentir très fier de soi après une telle année. Admirons aussi la téméraire sûreté de son jugement avec si peu de recul, et cela sur lui-même ! 92 pièces, aucune mauvaise, et c'est vrai : même près d'un siècle plus tard, cet ensemble monumental ne laisse pas le moindre déchet. On pense ici à l'infaillibilité ravélienne. C'est là une des surprises que nous offre l'évolution de Hugo Wolf : après une longue période de tâtonnements et de créations difficiles, intermittentes, incertaines, la source créatrice se met à couler du jour au lendemain en abondance et perfection. La merveille, c'est qu'une grande partie des professionnels et des amateurs s'en soient aussitôt aperçus, et n'aient pas méconnu, comme cela se produit fréquemment dans l'histoire des arts, la valeur et la signification de ce jaillissement subit. Les encouragements arrivent de toute part, et il n'est pas jusqu'à Franz Schalk, alors jeune chef à Richenberg, en Bohême, qui ne s'écrie avec enthousiasme : « Les succès de Hugo Wolf trouvent en moi le plus chaleureux sympathisant, et je me réjouis pour lui comme pour ceux qui voient brûler en lui la flamme d'une lumière nouvelle et d'une pure création ».

L'opéra dont Hugo Wolf annonce la composition à sa mère

lui donnera bien des soucis, des veilles, des doutes, et des aventures. Ce sera pour lui le sujet des plus cruelles déceptions, ainsi que nous le verrons tout au long de cette histoire. Il s'agissait de mettre en musique la nouvelle d'Alarcon *El sombrero de tres picos* (*Le Tricorne,* sujet repris par Manuel de Falla pour le fameux ballet que l'on sait), nouvelle qui venait d'être l'objet d'une traduction allemande en 1886.

1889 • L'année commence par une charmante et pieuse mascarade de circonstance : dans la journée du 27 décembre, Wolf (toujours attelé à la série des *Gœthe-Lieder* dont vingt-cinq nouveaux morceaux allaient voir le jour dans les cinq semaines suivantes) avait composé le poétique, touchant, et ironique *Epiphanias* « en tribut spécial de remerciement et d'affection » pour Mélanie Köchert. Le 6 janvier, jour des Rois, qui était aussi le jour anniversaire de celle-ci, l'œuvre est offerte à la dédicataire par ses trois enfants déguisés en Mages, Hugo Wolf les accompagnant au piano, caché derrière un rideau.

Le 10, il fait une nouvelle apparition devant le public viennois, avec un plus vif succès encore que lors des précédentes : lors d'un concert qu'il partage avec le duo de pianistes des frères Thern — lesquels furent complètement éclipsés — il accompagne ses Lieder pour Jäger qui doit en chanter huit, au lieu des trois prévus au programme.

Le lendemain, le musicien est de retour en sa retraite de Döbling où il restera solitaire pendant près de quatre semaines, poursuivant la composition des *Gœthe-Lieder* à un rythme jamais atteint : dix jours lui suffisent pour en écrire quinze, et au début de février le nombre total de ces pages s'élèvera à cinquante. A cette date, on peut dire qu'en onze mois, tout juste, avec les cent seize Lieder nés depuis la mi-février 1888, il a donné plus de la moitié de ce sur quoi repose sa gloire.

Mais des circonstances quelque peu grinçantes viennent rider la belle surface unie de ces succès : l'agitation s'accroît au sein du

Wagner Verein où, faute de mieux, les conservateurs antisémites font courir sournoisement le bruit que Wolf et Schalk ont du sang juif. Lors du concert pour lequel le compositeur est revenu à Vienne le 7 février, une manifestation se déclenche contre lui, et c'est le pianiste Schalk seul qui parviendra à apaiser les opposants en attaquant une transcription de *Siegfried-Idyll*.

Le lendemain, Wolf est de nouveau à Döbling, et c'est de là qu'il adresse à son ami Schalk une longue lettre qu'il faut connaître, car elle éclaire singulièrement son caractère et ses conceptions. « Très cher Joseph, écrit-il, ne m'attendez pas demain. Depuis hier soir je suis la proie d'une terrible angoisse, telle qu'il me semble impossible de regarder quelqu'un en face. Dorénavant, je veux, plus que jamais, ne m'appartenir qu'à moi-même. Je ne suis pas adapté à la société. Je suis un homme qui, en toute chose, ne fait que suivre son impulsion, et quand une quantité suffisante d'électricité s'est accumulée en moi, il se produit alors, en pensée, en parole, ou en actes, des choses qui peuvent être bonnes mais aussi mauvaises. Les gens raisonnables ne se conduisent que suivant les lois de la logique, de la raison, etc., etc., et à ce point de vue il y a une grande différence entre eux et moi. Je ne blesserai certainement plus mes amis par mes actes impulsifs, car je suis fermement résolu, une fois pour toutes, à éviter le *Wagner Verein.* Très cher ami ! Ne seriez-vous pas obligé de me considérer comme un fichu scélérat si je continuais à rechercher les faveurs du *Wagner Verein* ? En vérité, mon comportement s'accorde mal avec le fait que je me déclare complétement satisfait si mes compositions ne plaisent *qu'à vous trois*, Schalk, Löwe, Hirsch, et que je suis complétement indifférent à ce que pense le public, qu'il soit pour ou contre moi. Qu'est-ce que j'attends du *Wagner Verein* ? Qu'est-ce que j'attends des chanteurs ? Est-ce que j'espère devenir un homme célèbre ? Oui, j'étais dans la bonne voie pour lutter de toutes mes forces pour atteindre un tel but. Sottise ! Folie ! Idiotie ! Comme si la satisfaction de la banale vanité pouvait compenser les multiples sacrifices, tracas, infamies, insultes et outrages que l'on ramasse en suivant une telle conduite ! Dix mille démons peuvent m'emporter tout de suite s'il m'advient encore de me tracasser le cerveau avec de telles anxiétés. N'en

parlons plus ! Je n'ai plus rien à voir avec la publicité ; la publicité est une infâme canaillerie. Je ne souhaite qu'une chose : être une personne privée. Ah ! si j'étais seulement un savetier comme l'incomparable Sachs ! Comme je pourrais mener ma vie joyeusement, heureusement ! Raccommodant des chaussures, en semaine, et composant dans mon beau costume le dimanche, et cela seulement comme un passe-temps, complétement en privé, seulement pour moi et quelques amis — par exemple vous, Löwe et Hirsch. Oui, ce serait la belle vie ! Vous voyez, cher ami, que je deviens philosophe. Je ne suis pas assez philosophe pour dédaigner l'envie et les machinations de mes ennemis ; mais suffisamment pour pouvoir me consacrer entièrement à moi seul et ignorer complétement la publicité. Suis-je assez fou pour sacrifier temps et argent à l'aimable plaisir d'être l'objet des jugements les plus sots de tout un chœur de langues de vipères ? N'est-il pas beaucoup mieux et préférable d'être aimé et compris par un petit groupe d'hommes plutôt que d'être haï et insulté par des milliers ? »

Dans cette lettre un peu longue, mais caractéristique de la pensée de Hugo Wolf, et de la façon dont celle-ci se meut, nous sommes loin de l'optimisme tranquille affiché dans les lignes adressées un mois et demi auparavant par le musicien à sa mère. Nous sommes là en présence du phénomène d'instabilité (exaltation-dépression) qui s'accentuera dès lors de plus en plus, jusqu'à des dimensions pathologiques chez un homme qui est, en outre, prédestiné au délire de persécution. Ce sont ces variations d'humeur et de vision des choses qui rendront quelqu'un comme Hugo Wolf si difficile à vivre, en feront, comme il le constate parfois lui-même, un être si asocial, et détermineront les brouilles que nous avons déjà rencontrées dans sa vie sur le plan des relations amicales.

Ces variations vont parfois à la contradiction ainsi que le prouve l'activité de Wolf au cours des semaines suivant cette lettre, semaines où Wolf est loin de se retirer dans sa coquille ou de tourner le dos au *Wagner Verein* : le 5 mars, il donne un concert avec Jäger, le 9 avec Löwe, à la fin du mois autre récital, et le 18 avril, jour du Vendredi Saint, il participe à un concert spirituel donné par le *Wagner Verein* à la Minoritenkirche où l'on chante *Seufzer,*

Schlafendes Jesuskind et *Gebet*. Chaque fois ses Lieder rencontrent un accueil très favorable et le succès. C'est également pendant cette période que paraît, chez Wetzler, la première édition des *Mörike-Lieder* qui, on le voit, n'auront pas attendu longtemps dans les tiroirs du compositeur.

En mai, Wolf s'installe à Perchtoldsdorf où il travaille mollement à des fragments pour un *Songe d'une nuit d'été* dont on ne connaît pas la destination exacte. En juin, il fait un séjour à Schloss Bellevue en compagnie de son ami Eckstein et des Lang. En juillet, il villégiature sur les bords du Traunsee chez les Köchert, et passe quelques jours à Bayreuth où il assiste à *Tristan, Parsifal* et *Meistersinger*. En août, il s'occupe des épreuves du recueil des *Eichendorff-Lieder* dont il contrôle jusqu'aux moindres détails de présentation ; il était très tâtillon à ce sujet, et discutait longuement des caractères, de la couverture, du format, de la qualité du papier, etc. Le volume paraîtra en septembre, mois au cours duquel il s'occupe de faire éditer les *Gœthe-Lieder*. Alors que pour le recueil précédent c'est l'ami Eckstein qui a fourni les capitaux, le financement de ces derniers sera facilité par Mrs Fairchild qui s'était enthousiasmée l'année d'avant pour la musique de Wolf. Quant à l'édition des recueils qui suivront, c'est le musicien lui-même qui sera son propre capitaliste grâce aux 1 700 Gulden qu'il a recueillis de l'héritage paternel.

En octobre, novembre et décembre, nouvelle « éruption » créatrice. Le musicien est alors installé chez les Werner à Perchtoldsdorf. Dans une impulsion irrésistible, il compose le *Spanisches Liederbuch*, sur des textes espagnols de caractère soit profane, soit religieux, et dont les traductions allemandes sont de Paul Heyse et Emanuel Geibel. Là, Wolf sait d'avance très exactement ce qu'il veut et où il va : dans une lettre à sa sœur, il annonce un ensemble de quarante-quatre Lieder (dix religieux et trente-quatre profanes) programme qui sera ponctuellement rempli. Le 31 décembre, les vingt-cinq premiers sont composés. Le rythme créateur se maintient à un bon tempo pour cette fin d'année encore.

1890 • Ralenti pendant les fêtes de Nouvel an, ce tempo va s'arrêter complètement, et pour deux mois, le 15 janvier date à laquelle Wolf est victime de l'épidémie d'influenza qui règne alors sur toute l'Europe. Dès qu'il sent un léger mieux, il essaye de se remettre au travail, mais ne parvenant pas à retrouver sa veine créatrice, il se met à orchestrer quelques-uns des *Mörike* et *Gœthe-Lieder.* C'est également pendant cette période que les *Gœthe-Lieder* sont publiés et seront révélés au public : le 21 mars, Jäger en chante aussitôt tout un groupe au *Wiener Gœthe Verein.*

La production de Hugo Wolf fait donc alors partie constituante de la vie musicale viennoise, et il convient de constater ici une fois de plus que notre homme n'appartient pas au type traditionnel du musicien maudit et incompris que personne ne prend au sérieux. Bien plus, dès cette époque — c'est-à-dire deux ans à peine après les premières manifestations valables et mûres du génie de Wolf — commencent de paraître les premières études musicologiques, esthétiques et techniques sur son art.

D'autre part, en consultant les programmes viennois et sud-allemands de cette époque, on peut constater que les Lieder de Wolf ne sont pas seulement chantés par ses amis et thuriféraires mais commencent à figurer dans les récitals comme des pièces de répertoire. Enfin, pour venir en aide au compositeur dont la situation matérielle n'est pas très brillante malgré tout cela, et qui reste la proie de petits éditeurs véreux et sans moyens, une sorte de club, émanant plus ou moins du *Wagner Verein,* se constitue pour fournir à Hugo Wolf une petite pension annuelle. C'est d'ailleurs à ce moment que le compositeur va commencer à entrer efficacement en contact avec un grand éditeur, en espèce la maison Schott, de Mayence, qui a fini par s'intéresser à lui sur l'insistance de son lecteur lequel n'est autre que Humperdinck, le futur auteur de *Hänsel und Gretel.*

Ceci est le côté positif de la situation. Il y a aussi un côté négatif. Il faut également s'y arrêter. Ce ne sont pas des racontars, mais des faits qui, malheureusement, mettront les nerfs de Hugo Wolf à rude épreuve et ne seront pas sans contribuer grandement au délire de persécution qui ne tardera plus maintenant à se mani-

fester. Dans la presse et plus particulièrement la critique musicale se constitue un groupe délibérément hostile qui va même jusqu'à faire pression sur les chanteurs qui seraient tentés d'inscrire les œuvres de Wolf à leurs programmes. La grande interprète wagnérienne Amalie Materna elle-même cède devant des menaces de ce genre. Et des critiques, cependant éminents, s'abaissent à des écrits d'une sottise et d'une mauvaise foi passionnées, en particulier Kalbeck, le biographe de Brahms qui ira jusqu'à traiter un chef-d'œuvre comme *Anakreons Grab* de « tissu puéril, clinquant, et vide, assemblage de mélodies étrangement banales et de convulsions harmoniques ridicules ».

Mais la réplique ne tarde pas, et Wolf trouvera quelques très efficaces défenseurs. Le 22 janvier 1890, la *Münchener Allgemeine Zeitung,* organe de rayonnement européen dépassant largement les petites feuilles haineuses de Vienne, publie, sous la signature de Joseph Schalk, un grand article intitulé « Neue Lieder, neues Leben » qui fera sensation dans l'Allemagne du Sud où Weigartner a d'ailleurs déjà commencé à défendre les intérêts de Wolf.

C'est le 28 mars que, toujours installé à Perchtoldsdorf, Hugo Wolf reprend le travail : en un mois très exactement, le 27 avril, il terminera ce *Spanisches Liederbuch* — seize nouveaux morceaux — à la composition duquel il a finalement été conduit par ses travaux préparatoires à l'opéra qu'il projette de composer d'après la nouvelle espagnole du *Tricorne.* Pendant ce temps, Jäger continue sa propagande : le 8 avril, jour du Vendredi Saint, il remporte un triomphe à Vienne avec un ensemble de Lieder religieux, et le 12 à Graz, il ose même afficher un programme entièrement consacré à Wolf : vingt-six Lieder, ce qui pour l'époque, était le comble de la témérité.

Le musicien restera à Perchtoldsdorf jusqu'en mai. Il revient en ville pour le 8 où a lieu la création de son *Elfenlied* (d'après *Le songe d'une nuit d'été*) pour soprano et chœur féminin, puis rédige une orchestration avec chœurs de son *Dem Vaterland* dont le sujet réclamait, en effet, ce déploiement de forces. Il passe le mois de juin chez les Eckstein à Unterach dans le Salzkammergut où il compose

le petit cycle des *Keller-Lieder* à l'occasion du soixante-dixième anniversaire du poète suisse. Puis ce sont des projets qui resteront sans suite : esquisses d'un *Hamlet* et d'une « illustration symphonique de *la Tempête*. Et il se met aussitôt à un découpage d'un livret dont il demande la rédaction à Liliencron qui redoute d'avoir à réécrire Shakespeare et propose une pièce de son cru : « Il m'offre un drame dont l'action se déroule en Amérique du Nord ! s'écrie Wolf. En dépit de mon enthousiasme pour Buffalo Bill et sa bande de truands crasseux, je préfère le sol de la patrie et sa progéniture qui a su apprécier les bienfaits du savon ! »

Là-dessus, Grohe lui propose un drame sur la vie de Bouddha : « Ainsi, s'exclame Wolf, je mettrais Bouddha en musique, une sorte de resucée de *Parsifal,* peut-être avec des variations sur des motifs de Wagner ! Vraiment je ne vous comprends pas ! » Et il en profite pour exposer ses conceptions au dit Grohe : « Je ne suis pas de ceux qui tendent vers un *divertissement rédemptionnel.* Tout ! mais pas cela ! Ça, c'est pour les grands génies ! Par son œuvre, Wagner a déjà accompli une action tellement puissante de rédemption que nous pouvons maintenant nous réjouir de ce qu'il est enfin devenu inutile de prendre le ciel d'assaut puisqu'il est déjà conquis pour nous, et que la sagesse consiste seulement à y rechercher un agréable petit coin tranquille pour nous y installer. Ce petit coin tranquille, je voudrais bien le trouver, non pas dans une thébaïde avec source, sauterelles, et miel sauvage, mais avec une société humaine et distrayante, avec des murmures de guitare, des soupirs d'amour, des clairs de lune, des flots de champagne, etc., — bref un opéra-comique, un opéra vraiment comique, sans spectre de la rédemption, et sans philosophie schopenhaurienne à l'arrière-plan. Pour cela, il me faut seulement un poète... Trouvez-moi cela, et vous verrez qu'une douzaine de Bouddhas ne pèse pas lourd en face d'un petit opéra-comique tout simple !... »

De l'Espagne, il va un moment se tourner vers l'Italie et pense à *Il pubblico segreto* de Gozzi, mais recule devant les conventions stéréotypées du sujet. Ces préoccupations le poursuivent pendant les mois de juin, juillet, et août qu'il passe en compagnie de ses amis Köchert soit sur le Traunsee, soit à Döbling. Les projets se succèdent :

une « pantomime » de Liliencron sur *l'Ane d'Or* d'Apulée. Un *Retour d'Hildebrand* d'après le poème épique de Wilhelm Jordan.

D'autres soucis plus prosaïques vont alors l'assaillir, et une première altercation se produit avec Schott qui n'accepte de publier que douze des *Spanisches Liederbuch,* pour la somme de six cents marks, mais pas les autres car « ils comportent des morceaux qui ne sont ni faits, ni à faire ». La réaction de Wolf est immédiate, et il traite Schott de « marchand de fromage ». « Je suis las de marchander, écrit-il. J'insiste pour la publication complète en volume... Sinon que l'on me retourne aussitôt les manuscrits... C'est à moi, et non à l'éditeur qu'il appartient de juger quels poèmes méritent ou non d'être mis en musique !... »

Le manuscrit sera ensuite envoyé chez Breitkopf dont le lecteur notera : « Les Lieder de Wolf sont parmi les choses les plus absurdes qui soient nées de l'Ecole des Nouveaux Allemands *(expression qui désignait l'avant-garde),* et ils n'ont plus rien de commun avec une conception de l'art musical, sinon des éléments bruts de sons et de rythmes ». Finalement, les choses s'arrangeront avec Schott.

Le 24 septembre, alors qu'après un bref voyage en Hongrie Wolf réside à Unterach chez les Eckstein, il écrit : « Je sens en moi des signes imminents de composition, et j'attends l'éruption d'un moment à l'autre ». Celle-ci commence à se produire dès le lendemain : c'est le début d'un grand cycle nouveau, en deux volumes, l'*Italienisches Liederbuch* sur des traductions de Paul Heyse.

Début octobre, au cours d'un voyage « d'affaires » en Allemagne du Sud, Wolf va voir Liliencron, toujours avec son projet d'opéra en tête. Personnage pittoresque et admirateur de Hugo Wolf, Liliencron, qui a souvent été mis en musique par les Allemands, ne propose rien d'intéressant au compositeur, mais le distrait énormément en lui racontant sa vie où il y a peut-être d'excellents éléments d'opéra-comique : capitaine dans l'armée allemande, démissionnaire pour dettes, émigré sans le sou aux U.S.A. où, habitant à l'*Alligator Hôtel* de New York sur un grabat à cinq cents, il est tour à tour peintre en bâtiment, maître d'école, cocher, et pianiste de brasserie.

Poursuivant sa nouvelle activité de commis-voyageur en musi-

que, Hugo Wolf séjournera ensuite à Tübingen où il fera la connaissance de l'un de ses admirateurs, directeur de la musique à l'Université, le professeur Kauffmann, intime de Mörike avec lequel il avait eu une importante correspondance : « Ciel, quelles lettres ! écrit Wolf à Mélanie Köchert. On doit presque les préférer aux poèmes tant leur contenu est splendide. Nous étions émus aux larmes ».

Puis ce sont Stuttgart, Heidelberg, Mannheim (où il retrouve un autre admirateur, Felix Weingartner qui travaille la *Christnacht* de Hugo Wolf, et avec lequel il déchiffre à quatre mains le *Don Juan* de Richard Strauss, dont le futur célèbre chef d'orchestre joue assez piteusement la basse et que Wolf déclare sans intérêt). Mayence enfin où il a une entrevue avec le Dr. Ludwig Strecker de chez Schott. Les choses se passent convenablement. « En fin de compte, écrit Wolf, il ne comprend pas encore grand-chose au *Spanisches Liederbuch,* mais il y met de la bonne volonté et de l'application ». Madame Strecker est d'ailleurs assez compréhensive, et le lecteur de la maison, Humperdinck, est très favorable. « Je les ai tous dans ma poche », écrit finalement Wolf à Mélanie Köchert : les Lieder espagnols sont casés, et dans des conditions satisfaisantes.

Puis c'est Cologne (où Wolf se lie notamment avec Arnold Mendelssohn, cousin de Felix), Francfort (où il retrouve Humperdinck avec lequel il fait du quatre mains et joue la 3ᵉ Symphonie de Bruckner, en faisant observer à son partenaire qu'un talent comme celui-ci n'a pas, à Vienne, la place qu'il mérite).

Fin octobre, Hugo Wolf est de retour à Vienne. Son voyage n'a pas été inutile ni infructueux. Mais plus qu'un voyage « d'affaires », il a fait une tournée de *public relations* qui ont laissé des traces un peu partout.

Le 11 novembre, il se réinstalle à Döbling, compose trois nouveaux morceaux pour l'*Italienisches Liederbuch,* mais doit bientôt s'interrompre pour un travail alimentaire, la musique de scène pour *Das Fest auf Solhaug* d'Ibsen, que veut représenter le Burgtheater (dont il pense un moment tirer un opéra), tâche qui le fait travailler « comme un fou et comme un chien », et qui, d'ailleurs, donnera

un résultat peu digne de lui, et d'un style peu personnel. Après le *Prince de Hombourg* c'est sa seule tentative dans ce genre de musique scénique.

1891 • On sait peu de chose du début de cette année. Le 9 avril, Wolf retournera à Mannheim pour la création de sa *Christnacht* (texte de Platen) pour soli, chœur et orchestre, sous la direction de Weingarten. « Seulement un *succès d'estime* » note Wolf en français.

Le musicien reste en Allemagne jusqu'à la fin avril, chez les Grohe d'abord qui sont devenus ses amis, et chez qui il joue beaucoup de piano à quatre mains, y compris même la Symphonie en ré mineur de Brahms.

Le 20, il avait fait un saut à Francfort pour revoir Humperdinck, chez qui il avait passé la nuit. Maison entièrement décorée à l'orientale où l'auteur de *Hänsel und Gretel* avait accumulé ses souvenirs de voyage. « Lundi, écrit-il, Wolf a passé la nuit chez moi, et, ne pouvant pas dormir, a veillé relisant la partition du *Parsifal,* ravi, dans les splendeurs de mon Alhambra nocturne. Auparavant, il m'avait tué avec le *Spanisches Liederbuch.* J'espère qu'il trouvera bientôt une occasion d'opéra, car dans ces Lieder je ne trouve rien de plus que dans les Mörike, les Gœthe et les Eichendorff. Je crains qu'en raison de son incontrôlable impulsion créatrice, son style ne devienne maniéré s'il continue plus longtemps dans ce genre. Il est et reste une personnalité capitale (...). Ce que je lui ai montré de *Hänsel und Gretel* lui a beaucoup plus ».

Le 21, il est chez Schott à Mayence, le 22 à Karlsruhe où Mottl, son ancien condisciple, ne lui offre pas grande satisfaction, et le 24 à Tübingen chez les Kauffmann où il fait une grande déclaration sur Brahms. Il précise que son attitude hostile n'est pas dictée par une antipathie de personne, mais que c'est la musique elle-même (« mauvaise ») qui détermine ce sentiment. « S'il vous reste une miette de sympathie pour Brahms, tranche-t-il, vous n'êtes pas mûr pour ma musique ». C'est un raisonnement qui se défend, surtout de

la part d'un créateur, dans le cadre chronologique de cette époque, et on ne peut pas dire que ce soit absolument le propos d'un mégalomane.

Le 27, nous le retrouvons sur le lac de Constance où, parmi les ruines de châteaux forts, il médite sur la vanité de la vie. Le lendemain, il est à Schaffhausen, et reste des heures dans la contemplation de la fameuse chute du Rhin chantée par Mörike. Le 30, il est de retour à Vienne et s'installe à Döbling. Mais le printemps sera mauvais. Wolf est déprimé : « Je me sens complètement épuisé de corps et d'esprit. Je n'ai pas la moindre envie de composer. Dieu sait comment cela finira (...). Composer sans idées, c'est terrible ! Ces rêveries, ce temps perdu me désespèrent. Si seulement il y avait une guerre, ou quelque chose d'excitant dans ce genre-là ! Cette existence végétative et idyllique me conduit à la tombe. Ce n'est pas supportable ». Cette dépression s'accompagne des inflammations de nez et de gorge qui vont longtemps ajouter à son malaise et dont il souffrira ensuite de façon presque chronique. Fin mai, par ordonnance médicale, il s'installe à Unterach, à peu près aphone, avec interdiction de fumer et de se baigner, ce qui n'est pas fait non plus pour améliorer son humeur. Il pense cependant à un opéra sur *Don Quichotte*. « Je crois bien que j'en suis à la fin de ma vie, écrit-il à Kauffmann, le 1er juin. Il est impossible de continuer encore plus de trente ans à écrire des Lieder et des musiques pour les pièces d'Ibsen. L'opéra si ardemment désiré ne viendra jamais. Je suis fini. Si cela pouvait être une fin complète ! Je ne souhaite rien de plus ». Et le 12, à Grohe : « C'en est fini de moi comme compositeur. Je crois que je n'écrirai plus jamais une note. De toute ma vie je ne me suis trouvé aussi stupide et desséché. Je me méprise profondément ». A la mi-juin, il est à Roith, au bord de l'Ebensee, dans le Salzkammergut. Mais même les bruits de la nature et de la campagne l'exaspèrent. Il dort mal. Des propositions de livrets d'opéra lui arrivent de partout, mais rien ne lui plaît, bien qu'il se soit arrêté un moment à *Much ado about nothing*.

Le 18 juillet, il est à Bayreuth avec Humperdinck, mais les insomnies le font dormir pendant les représentations. A Mélanie Köchert : « Je ne mange rien, et la bière elle-même a mauvais goût.

Je ne sais plus ce que c'est que dormir (...). J'ai *tous* les gens en horreur ici (sauf peut-être Humperdinck). Je ne peux pas vous dire grand-chose de la représentation de *Parsifal* à laquelle j'ai assisté avec des demi-oreilles et des demi-yeux. Aujourd'hui, *Tristan*. Dieu me garde éveillé ! ». Il change de chambre et de lit chaque nuit.

En août, dans le calme de Traunkirchen, au bord du lac, il dispose d'un beau piano Bösendorfer. Mais ce sont toujours les mêmes plaintes : « Je suis fini... complètement fini (...). Je suis la plus malheureuse créature de la terre. Autour de moi, tout respire le bonheur et la paix. tout vit et bouge, et réalise des choses. Moi seul, oh ! Dieu ! je coule des jours stupides et insensibles comme une brute animale... C'en est fini de composer. Je commence à me demander si les compositions portant mon nom sont de moi (...). Le Ciel donne un grand talent ou pas de talent du tout. L'Enfer m'a donné un demi-talent ».

Il traînera ainsi jusqu'à fin novembre. Il y a exactement un an que le premier cahier de l'*Italienisches Liederbuch* est arrêté. Soudain, le 29, alors qu'il est à Döbling, une nouvelle « éruption » se déclenche, comme à la belle époque des années 1888-89 : en un mois, il compose les quinze derniers Lieder du premier cahier. Il les considère comme « les plus originaux et les plus artistiquement accomplis » qu'il ait jamais écrits. Ce sera ensuite le silence pour cinq ans.

1892 • Néanmoins le voilà regonflé. Il décide de tenter un nouveau mode d'existence, et de gagner sa vie en accompagnant lui-même ses Lieder. Les amis du *Wagner Verein* lui organisent une tournée qui passera par Berlin, et lui payent un équipement neuf, frac et haut-de-forme. « Les bons Berlinois pourront peut-être hausser les épaules pour mes Lieder, mais certainement pas pour ma tenue de soirée : elle me va bien ».

Mais là encore, dans l'exercice de cette nouvelle activité, le caractère de Hugo Wolf lui jouera des tours fâcheux. Il ne supporte pas la moindre faute de la part des interprètes, et exprime son mécon-

tentement pour la moindre défaillance de mémoire, de goût, de style, de rythme, réagissant aussitôt, même devant le public, soit en doublant le tempo, soit en plaquant des accords fortissimo, soit en trépignant, soit en claquant le couvercle du piano.

Aussi, n'est-ce pas sans une certaine appréhension que, le 18 février, son interprète favori Ferdinand Jäger, et la jeune mezzo-soprano Friederika Mayer, élève d'Artôt, pour la belle voix de qui il avait composé les *Keller-Lieder,* se mettent en route avec lui. Mais tous deux tombent malades et le concert berlinois est reporté de quelques jours. Wolf est sans impatience. Il noue des amitiés dans la ville et va au concert (sous la direction de Bülow, il entend « un horrible morceau de musique », le *Hamlet* de Richard Strauss, et quitte la salle au début de la 2me Symphonie de Brahms).

Le concert reporté au 5 mars sera un succès, bien que Wolf, mécontent de Friederika Mayer, refuse de venir saluer avec elle. Les critiques seront excellentes, on louera ce « très considérable talent », on lui donnera une « très attentive considération », et on décorera même le musicien du titre de « successeur de Brahms ».

Trois nouveaux sujets d'opéras attirent alors soudain l'attention de Hugo Wolf : il s'agit de pièces de l'auteur populiste et pseudo-naturaliste, Hermann Sudermann. Ils seront vite rejetés au profit d'un thème fourni par Alarcon, *El niño de la Bola,* qui reviendra ensuite par intermittence dans ses préoccupations.

Le séjour berlinois prend fin en se soldant par un succès que résume l'article de Richard Sternfeld dans le *Magazin für Litteratur,* article intitulé : « Un nouveau printemps du Lied ».

Retour à Vienne le 9 mars. Concert au Bösendorfersaal avec Jäger et Schalk : succès « colossal ». « Il semble vraiment, note Wolf, que je deviens à la mode. Il est grand temps ! »

En avril-mai, séjour à Döbling au cours duquel Wolf fait une transcription pour orchestre de chambre de la *Sérénade italienne,* et où il commence une autre sérénade, plus développée celle-là, en plusieurs mouvements, qui le suivra toute sa vie sans qu'il puisse jamais la terminer.

Les recherches d'un livret d'opéra continuent sans succès pendant l'été : Wolf demande successivement à Richard Genée, de

Berlin ; à Ernst von Volzogen, à Schur, puis à son ami Adalbert von Goldschmidt de tirer quelque chose du *Manuel Venegas* d'Alarcon. Rejet à chaque tentative. De même pour *Elsi, die seltsame Magd* d'Arnold Mendelssohn.

L'année se terminera sur la seule chose positive de ces derniers mois : parution chez Schott de la première partie de l'*Italienisches Liederbuch* (1 à 22).

1893 • Les quatre premiers mois de l'année sont consacrés à la recherche d'un livret d'opéra. C'est à nouveau *Venegas* qui le sollicite. Puis un concours ouvert par le duc de Cobourg avec un prix de 5 000 marks pour mettre en musique un *Actéon* de Scribe. Puis une comédie de Grillparzer. Puis une *Zenobia* d'un auteur inconnu. Enfin une comédie d'Aristophane. Finalement, Wolf repousse tout, pour impossibilité ou « imbécillité ». Il commence à s'estimer persécuté par les mauvais génies. « Par exemple, écrit-il à Grohe, je trouve un bon sujet. Vous me recommandez alors un poète habile — et ainsi tout semble être en ordre. Alors survient le démon sous la forme d'un ami qui me dissuade de mon projet, jette la suspicion sur le poète, mais me suggère un autre sujet et un meilleur adaptateur. Agréé ! Mais l'auteur ainsi recommandé comme génie *non plus ultra* se révèle bientôt être un impertinent polisson !... Que faire ? Vous voyez, c'est vraiment le travail du diable ! Et cela se répète *ad infinitum*, et finalement embrouille tout ! »

Mais un autre souci l'obsède : « A quel point je souffre de ma stérilité actuelle, je suis incapable de le décrire, confie-t-il à Kauffmann le 26 avril. Je ferais mieux de me pendre à la première branche venue de ces cerisiers qui sont maintenant en fleurs. Ce merveilleux printemps, avec sa vie secrète et son bouillonnement me trouble profondément. Cet éternel ciel bleu qui dure depuis des semaines, cette germination et ce bourgeonnement continuels de la nature, ces brises caressantes pleines de la lumière du printemps et du parfum des fleurs me mettent dans tous mes états

et font que « j'ai envie de quelque chose et je ne sais pas de quoi » (Mörike). Partout cet élan ensorcelant vers la vie, la fécondité, la création — et moi seul, créature de Dieu aussi humble que l'herbe des champs, je ne peux participer à ce festival de résurrection, sinon en spectateur rongé de chagrin et d'envie ».

C'est vers cette époque qu'un projet d'accord avec le grand chanteur hollandais Ernest van Dyck va être discuté en vue de tournées de concerts. Mais ce sera un échec. Le 17 mai, il s'installe à Traunkirchen, chez un curé de campagne. Il y mène, dit-il, une vie aussi active qu'une huître : « Il me serait aussi facile de me mettre subitement à parler chinois que de composer ». Cependant, il dispose d'un bon piano. Il est tout à fait démuni d'argent. Le ton de ses lettres s'élève du sarcastique au pathétique : « Maintenant, Satan m'a pris entre ses griffes, et il n'y a plus rien à faire, sinon attendre, attendre, et encore attendre ».

Cependant, il aura quelque liberté d'esprit. Assez du moins pour apprendre le français et lire George Sand. Et aussi il retourne à la philosophie : *Der Einzige und sein Eigentum* de Max Stirner, et surtout *Le gai savoir* de Nietzsche, dont le fascine le fameux passage sur la race des artistes qui meurent en attendant l'inspiration. C'est probablement ces lectures de Nietzsche qui développeront ces états dépressifs et sa psychose ; *Le cas Wagner* n'y est sans doute pas étranger. L'audition de la musique de Wagne le jette dans des états pathologiques tels, qu'il accuse son idole de ne laisser derrière lui aucune possibilité à personne et de susciter chez lui une intoxication paralysante dont il ne se délivre que grâce à la lumière et à la fraîcheur émanant de Beethoven.

Septembre se passera en famille : c'est la première fois depuis cinq ans qu'il retourne à Windischgraz où il passe trois semaines les nerfs à vif, irrité par le moindre bruit. Il y retrouve sa sœur Modesta qui vit maintenant séparée de Strasser. Quelques concerts et quelques succès meubleront la fin de cette mauvaise année — notamment à Graz où il sera chaleureusement fêté.

1894 • Le 4 janvier, le rapide Vienne-Berlin emmène Bruckner et Wolf. Bruckner va faire entendre son *Te Deum* aux Prussiens. Il a toujours témoigné de l'affection à son collègue qu'il appelle « Wölferl ». Mais les moindres incidents du voyage mettent celui-ci en fureur : il a oublié le coton pour ses oreilles que blesse le bruit du train. Il y mettra de la mie de pain, mais à l'arrivée il faudra la faire extraire par un médecin qui lui prendra 20 marks, d'où nouvel accès de colère.

Néanmoins, le séjour à Berlin sera plutôt favorable. Il y est somptueusement logé chez le baron von Lipperheide. Ses Lieder orchestrés y rencontrent un grand succès. Il fait la connaissance de Lili Lehmann avec qui des concerts sont projetés. Il fait aussi la connaissance de Richard Strauss dont la musique lui déplaît, mais il trouve l'homme sympathique. Enfin ces trois semaines berlinoises sont illuminées par un événement qui met en joie les milieux musicaux : Bruckner est tombé amoureux d'une femme de chambre de son hôtel, et il parle sérieusement — comme toujours en pareil cas — de l'épouser. Le 24 janvier, un pèlerinage sur la tombe de Kleist, à Potsdam, fait naître chez Wolf une profonde émotion.

Maintenant, c'est lui qui va tomber amoureux : au cours de la tournée de trois semaines qu'il fait ensuite à Mannheim, Darmstadt, Tübingen et Stuttgart, il est en contact avec la cantatrice Frieda Zimmer-Zerny — très jolie, trente ans. « Frl. Frieda Zimmer, de Mayence, a chanté mes Lieder avec une voix belle, chaude, et beaucoup d'intelligence, écrit-il à la baronne von Lipperheide. Cependant elle se distingue aussi par une rare beauté, et si je ne quitte pas Mannheim très rapidement, je serai assez fou de me laisser tourner complètement la tête. Ce serait la fin de mes malheurs. Soyons optimistes ! » Et à sa sœur Käthe : « Tu ne dois pas être très étonnée que je sois amoureux... Frl. Zerny est un phénomène tout à fait exceptionnel. Abstraction faite de ses extraordinaires qualités artistiques — elle possède une splendide voix de mezzo-soprano — elle se distingue aussi par une culture extraordinaire et par un grand caractère, unique au monde. A côté de cela, elle est jeune et belle — pas jolie, mais belle — et elle chante

ma musique avec une intelligence que je n'ai jamais imaginée, même en rêve ».

Tout ce mois de février va être très heureux. Wolf reprend confiance. Il se fait de nouveaux amis — notamment le poète et romancier Richard Voss à qui il demandera un livret d'opéra (ce qui les brouillera par la suite), et le marquis italien Silvio della Valle di Casanova, le protecteur de Busoni. « Je sens que je redeviens peu à peu un homme meilleur, écrit-il à Mélanie Köchert. Je recommence à avoir foi et confiance dans l'humanité ».

En mars, de retour à Vienne, l'idée de faire sa vie avec Frieda est installée : « Nous travaillons maintenant à des projets importants, écrit-il le 7 mars à Kauffmann. Elle veut quitter le théâtre et se consacrer uniquement à mes Lieder. Nous avons donc décidé d'aller en Amérique, la Terre de l'Or, pour jeter les bases d'une vie décente sur la sécurité des dollars. J'ai déjà fait les premières démarches et écrit à un impresario influent de Boston ». Et il prend des leçons d'anglais avec Miss Agnes Parker, ex-institutrice des Köchert. Le 24, Frieda vient s'installer à Vienne où elle loge chez les Lang, et le 3 avril donne un récital Wolf qui est un triomphe et au cours duquel la moitié du programme est bissée. C'est la première fois qu'un concert est consacré entièrement à sa musique dans la capitale autrichienne.

D'autres concerts suivront avec les mêmes succès en province. Mais le 14 avril, à Graz, il semble y avoir eu un incident. Wolf menace de partir à l'entracte. On peut croire que c'est en raison de l'incompréhension d'une partie du public. Cependant le jour même, cette lettre curieuse est écrite à Mélanie Köchert : « En ce qui concerne mon attitude envers Frl. Zerny, je peux vous donner les assurances les plus complètes. Vous avez tout à fait raison. Elle est égoïste, et l'amour est la dernière chose dont elle soit capable. Si vous saviez seulement combien je me sens de froideur et d'indifférence à son endroit ! Je la regarde à peine. Elle devient, pour moi, absolument repoussante. Heureusement mon aversion, sensible à son égard, ne semble pas lui faire une impression particulière, et j'espère me débarrasser d'elle assez vite ».

La séparation suivra aussitôt. Frieda rentre à Mayence. L'aven-

ture est terminée. Mais, bizarrerie bien digne de Wolf, il lui écrira encore des lettres étrangement enflammées, et toute une correspondance sera échangée entre eux au sujet d'un rendez-vous secret dans un hôtel de Munich. Les lettres sont de ce style : « Comme vous le savez, le jaillissement de mon œuvre créatrice est pratiquement tari depuis plusieurs années... Depuis lors, j'ai mené la vie d'une grenouille vivante, mais une grenouille galvanisée (...). La seule chose qui me soutienne dans cette profonde affliction, c'est mon amour pour vous. J'y trouve consolation et oubli. J'y pense quand le spectre de la solitude me saisit trop avidement dans ses bras glacés. Par cet amour, j'espère être sauvé de la honte et de l'indignité auxquelles me condamne ma maudite condition. Votre amour pour moi sera l'arc-en-ciel qui chassera les nuages noirs de l'horizon de ma vie. Ainsi, mon cœur, nous devons regarder l'avenir avec un joyeux espoir. Et alors, seuls, nous conquerrons ensemble un royaume céleste ». Mais au même moment, dans une lettre à un ami, il chante les joies de la solitude, de cette solitude qui lui est si nécessaire et au nom de laquelle il ne cesse de commettre folies et grossièretés.

Le rendez-vous de Munich aura lieu les 14 et 15 juin. Il l'a soigneusement caché à ses amis viennois auxquels il n'a parlé que d'une absence pour affaire de famille. Nous n'en connaissons aucun détail, sinon que Wolf s'y montra extrêmement nerveux, agité, incapable de dormir.

Deux mois durant, après le rendez-vous de Munich, la correspondance se poursuivra sur le même ton. Il faut dire que Frieda essaye constamment de rattraper les choses au bord de la rupture définitive. C'est Wolf qui semble animé de l'esprit de destruction : « Vous allez devenir une chanteuse célèbre. Vous allez oublier un pauvre diable comme moi, et épouser un marquis ou un baron. Ce sera la fin du roman qui a commencé si bien, mais malheureusement ne peut finir ». Mais en même temps, à ses amis intimes, il se plaint toujours de son « égoïsme ». « Elle ne veut pas, dit-il, devenir ma *vache à lait* », et elle lui devient parfaitement antipathique.

Au cours de l'été que Wolf passe chez les Köchert au bord du Traunsee, les dernières paroles sont dites entre ces étranges amants.

En septembre, il végétera dans la somptueuse propriété tyrolienne des Lipperheide qui lui proposent, en outre, d'assurer sa vie matérielle s'il accepte de venir s'installer à Berlin, ce que Wolf étudie puis refuse.

Un nouveau projet d'opéra passe, proposé par Heckel, auteur du précédent projet bouddhique, mais le musicien se fâche et renvoie le texte à son auteur avec un flot d'insultes: « Scandaleux travesti de *La Tempête* de Shakespeare... Amateurisme !... ».

A Vienne, fin octobre et en novembre, la situation commence à devenir très alarmante. Wolf habite chez les Eckstein. Insomnies, agitation, nervosité, grimaces effrayantes, disparitions mystérieuses des journées entières.

Le 2 décembre, avec la création des versions chorales du *Elfenlied* et de *Feuerreiter* à la conservatrice et brahmsienne *Société des Amis de la Musique,* Hugo Wolf fait favorablement son entrée en terrain ennemi. Il n'est pas jusqu'à Hanslick lui-même qui ne s'incline, loue la déclamation, l'écriture vocale, l'orchestration, déclare que ce sont « les deux meilleures » compositions du musicien, et constate : « Au concert de la *Gesellschaft,* M. Hugo Wolf s'est pour la première fois présenté avec succès devant un public large et non exclusivement *wolfiste.* Sans aucun doute un esprit et un talent qui doivent seulement se méfier de leurs meilleurs amis ».

Fin décembre, arrivée de Humperdinck venu pour les représentations de *Hänsel und Gretel.* Wolf passe ses soirées avec lui : calme et confiance relatifs.

1895 • L'année qui commence sera encore une des grandes époques « éruptives » de Hugo Wolf. Dès le 18 janvier, le musicien fait retentir les trompettes de l'enthousiasme, de la confiance et de l'efficacité.

Lettre à Grohe : « Un miracle ! un miracle ! un miracle sans précédent est arrivé ! Le texte d'opéra si longtemps désiré est là ! Il est devant moi, terminé, et je brûle d'impatience de le mettre en musique. Vous connaissez la nouvelle *Le Tricorne* de Pedro

de Alarcon. Frau Rosa Mayreder, femme douée que je connaissais depuis plusieurs années, a réalisé l'habile exploit de l'adapter en un livret d'opéra très efficace, en restant sur un plan artistique et poétique. L'ami Schalk, à qui je l'ai lu, a été enchanté de l'art et de l'habileté extraordinaire de l'auteur, et il affirme que c'est l'opéra-comique *par excellence* ».

Ce n'est en réalité qu'une redécouverte : au début du mois, Franz Schaumann lui avait proposé une version théâtrale du *Tricorne*. Wolf l'avait rejetée comme les précédentes, puis s'était soudain souvenu du texte, également rejeté cinq ans auparavant, qui lui avait été remis par Rosa. Il le lui redemande, le trouve excellent sans pouvoir s'expliquer pourquoi il l'avait refoulé naguère avec fureur. Wolf est dans l'enthousiasme, Rosa dans la stupéfaction.

Le 27 janvier, à la baronne von Lipperheide : « Si le vilain hiver pouvait finir ! Dès qu'il fera un peu plus chaud, je vais aller m'installer à Perchtoldsdorf et me donner complètement à la composition de l'opéra. Je ne peux pas lire le livret sans être en proie à la fièvre musicale. Quelles perspectives d'avenir ! Deux ans de travail ardent, constant, concentré sur une seule œuvre nourrie du sang de mon cœur ! Comparez cela avec ces années stériles où les jours coulaient l'un après l'autre dans l'inutile somnolence ! ». A quoi les Lipperheide répondront par l'octroi d'une pension annuelle de 1 000 marks, un groupe d'amis de Mannheim (Faisst, Grohe et le banquier Hildebrand) venant ensuite y ajouter 500 marks.

Le 13 mars, jour de son 35e anniversaire, Hugo Wolf a déjà composé l'air du veilleur de nuit du quatrième acte, et le 20 l'air du vin d'Espagne du second acte. Le 1er avril, plein de dynamisme et d'optimisme, il s'installe à Perchtoldsdorf, et se jette dans un furieux travail comme à chacune de ses grandes crises créatrices. Il restera là jusqu'au 16 mai, date à laquelle il s'installera à Schloss Matzen, dans une petite maison forestière isolée au milieu de la propriété tyrolienne des Lipperheide. Solitude, liberté, labeur acharné et sans relâche, tel sera le régime jusqu'au 29 décembre, jour de son retour à Vienne.

Commencé le 13 mars, *Le Corregidor* — tel sera le titre de l'ouvrage — sera terminé le 16 juin. Treize semaines, de l'aube

à la nuit. Il a travaillé beaucoup au piano, et n'écrit que des choses à peu près définitives. Malgré cette fiévreuse et intense excitation, le manuscrit est clair, net, propre, bien tenu, et le travail de chaque jour est soigneusement indiqué au fur et à mesure. C'est ensuite le travail d'orchestration : il sera terminé pour le 17 décembre un peu avant minuit.

Wolf entonne un chant de triomphe, signe d'une crise de confiance en lui : « Le public va hurler. Mes ennemis personnels pourront dire ce qu'ils voudront. Les gens ne parleront que de cet opéra. Tous, Mascagni, Humperdinck, *e tutti quanti,* sont incapables de rivaliser et devront disparaître ! (...). A la première audition, le public aura la tête à l'envers de plaisir. Je vous dis une chose : Mascagni, Leoncavallo, et le troisième, le plus faible du groupe, l'insipide Humperdinck, ces trois héros du succès, vont trembler et pâlir quand *Le Corregidor* entreprendra sa carrière triomphale dans les théâtres ».

Wolf croit apercevoir la fin de ses soucis et de ses malheurs. Il est convaincu que c'est la fortune, et il rit en constatant que, depuis cinq ans, son contrat avec Schott lui a rapporté en tout et pour tout 85 marks 35 pf. Aussi s'empresse-t-il de signer un contrat avec Heckel, de Mannheim, pour *Le Corregidor.* Un gigantesque avenir d'opéra s'ouvre devant lui, et il trouve le moyen d'envisager des projets sur la *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* de Wilhelm Meinhold, puis sur *Die Königskinder,* et enfin toujours sur *Manuel Venegas.*

Après avoir encore passé Noël à Schloss Matzen, il regagne Vienne son manuscrit sous le bras, le 29 décembre, et se met aussitôt en campagne.

1896 • L'année commence dans la gloire : un *Hugo Wolf Verein* est créé à Berlin, et le concert inaugural aura lieu le 30 janvier.

L'idée d'une création du *Corregidor* à Berlin doit être abandonnée. D'autre part, le directeur de l'Opéra de Vienne, Wilhelm

Jahn, refuse l'ouvrage. Mais Wolf le prend de haut : « Les directeurs doivent venir à moi, non moi aller à eux ». Un moment, il se tourne vers Prague qui voudrait la création. Wolf se réjouit, car c'est là que, cent ans plus tôt, on avait créé *Don Giovanni,* mais il rompt les pourparlers parce qu'on ne lui propose pas une date assez rapprochée. Finalement, il signera avec Mannheim qui lui propose la date du 23 mai suivant.

Mais sa santé, si florissante au cours des mois précédents, va commencer à se gâter. Rhumes, maux de gorge, maux de tête, insomnies, reviennent comme naguère l'assaillir. Et il faut maintenant corriger les épreuves, travail forcé dans lequel il laissera passer beaucoup de fautes qui lui attireront plus tard maintes difficultés.

Tout ceci n'altère cependant pas son optimisme. Il songe soudain que depuis dix ans il est nomade, sans domicile personnel. Les perspectives de prospérité le poussent à se trouver un appartement. Il en arrête deux — Piaristengasse et Schwindgasse — sans parvenir à se décider. « Quand les droits d'auteur afflueront, écrit-il à sa mère, luxe et confort suivront ». Suit une énumération de splendeurs, sofas, tapis, tableaux et palmiers dont il rêve. Pour l'instant, il se contentera d'un lit, d'une table et d'une cafetière.

En mars-avril, il réside cependant encore ailleurs, à Perchtoldsdorf chez les Werner, où a lieu une nouvelle éruption créatrice : les vingt-quatre morceaux du second recueil de l'*Italienisches Liederbuch*.

En mai, il faut être à Mannheim pour les répétitions qui commencent à se dérouler dans le désordre, en corrigeant les fautes parmi lesquelles Hugo Wolf semble à tel point perdu, que le bruit court un moment qu'il n'a pas orchestré lui-même son œuvre. L'irritation commence à naître. Elle est aussi du côté des chanteurs qui trouvent cette musique trop difficile et la déclarent inchantable. Et la création est reportée à plusieurs reprises pour être finalement fixée au 7 juin. L'atmosphère des répétitions devient intenable. Très surexcité, Wolf a des exigences tyranniques — et d'ailleurs justifiées — à l'égard des interprètes. Chaque jour on risque la catastrophe et la rupture.

Oasis d'un soir : le 22 mai, jour anniversaire de la naissance de Wagner, des amis ont organisé la première audition privée de l'*Italienisches Liederbuch II.*

Le 7 juin au matin, Wolf donne une seconde audition privée de la même œuvre. Tous les amis sont là, venus de partout. Le musicien est calme. Tout va bien. Si bien, qu'une demi-heure avant la représentation, il s'endort. Comme on le réveille : « Vous êtes bien agités, dit-il. C'est drôle. Moi je suis tout à fait calme. Nous avons encore cinq minutes ».

Il refuse de se mettre en frac, se rend à pied au théâtre où il refuse également les places d'honneur qu'on lui offre, et va s'installer seul aux derniers rangs du parterre.

Pendant le prélude, une petite faute du hautbois le fait sursauter. Après le premier acte, ovation rapide pour les chanteurs. Après le second acte, les applaudissements lui sont visiblement destinés, mais il refuse de venir saluer, et devant l'insistance du chef et de l'intendant, il commence à critiquer l'exécution. Mais Rosa, la librettiste, paraît : il l'embrasse et fond en larmes.

Après le troisième acte, on le décide à venir saluer : des fleurs tombent à ses pieds. Il reste immobile, debout, l'air ému, mais absent. De même après le dernier acte. En fait, c'est un bon succès. Wolf est enchanté, assez gai, et montre de la bonne humeur à la réception qui suit — mais à laquelle les chanteurs refuseront de paraître. On lui paye ses honoraires, 200 marks qu'il égarera aussitôt.

Pour la seconde représentation, le 10 juin, Wolf est reparti avec tous ses amis. Le théâtre est à moitié vide. La critique sera médiocre. Aucune représentation n'aura plus lieu à Mannheim. C'est l'image même de ce que sera désormais la carrière du *Corregidor,* qui sera repris par intermittences, qui remportera d'aimables succès d'estime due à la curiosité des amateurs de Wolf, mais qui souffrira toujours d'un livret assez plat et du manque de sens dramatique du musicien. Un *Liederbuch* avec orchestre et non un opéra, a-t-on dit : c'est la vérité et l'explication.

Au lendemain de ces événements, se place une nouvelle aventure sentimentale assez inattendue. En quittant Mannheim, Wolf

se rend à Stuttgart pour un concert, y reste une semaine, et retrouve par hasard une jeune fille avec laquelle il avait été en relations deux ans auparavant, Margarethe Klinckerfuss. D'après les *Souvenirs* de celle-ci, elle était fiancée à un explorateur dont elle venait d'apprendre la mort subite au Zambèze. Wolf et Margarethe échangèrent aussitôt des confidences mutuelles. « Dans de tels élans de cœur, devait ensuite écrire la jeune fille dans *Aufklänge aus versunkener Zeit,* nous nous rencontrâmes de nouveau lorsqu'il passa par Stuttgart. Dans le cimetière de Hoppenlau, après qu'il m'eût d'abord confié ses amères expériences, je lui parlai de la détresse de mon cœur. Il attira alors mon attention sur un passage de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, qui révèle combien un cœur profondément blessé est doublement réceptif aux impressions nouvelles. A ces mots, il me regarda calmement dans les yeux, d'une façon presque suppliante. Nous allions et venions entre les tombes, côte à côte. Alors, nous nous assîmes sur un banc à l'écart et Hugo Wolf, sans parler, me saisit rapidement les deux mains dans la sienne. Le cœur battant, je le laissai faire. Je sentis comme si un fardeau libérait mon cœur, tout ce que j'avais souffert et éprouvé secrètement lors de mon amour de jeune fille. Pauvre enfant, puis-je te consoler, dit doucement la voix de Hugo Wolf près de moi — et il employait pour la première fois le tutoiement ».

Margarethe raconte ensuite qu'ils regagnèrent la ville, et se rendirent chez elle où la première « consolation » de Hugo Wolf consista d'abord à jouer une Symphonie de Bruckner à quatre mains. Après l'*adagio* il l'embrassa légèrement sur le front et dit : « Comme nous nous entendons bien ! C'est comme si nous avions travaillé ensemble toute notre vie ».

« Un soir, poursuit Margarethe dans ses souvenirs, comme il prenait congé de mes parents, il me retint à la porte et me dit tout bas qu'il voulait encore me revoir seule. Après avoir souhaité bonsoir à mes parents, j'allai l'attendre sous notre grand noyer et j'entendis Hugo Wolf chanter cette mélodie pleine d'espoir, *Le Noyer* de Schumann, tandis qu'il s'approchait. Il voulut monter sur la terrasse de notre petite maison pour voir la nuit claire et étoilée. Nous rentrâmes et montâmes le petit escalier qui menait au toit. Nous

restâmes là tous les deux, la main dans la main, sans notion du temps, dans une silencieuse communion. A un moment, je regardai Hugo Wolf qui avait le visage tourné vers le firmament, et je vis que des larmes coulaient sur ses joues. Il passa ses mains sur son front, et se mit à chanter doucement, comme pour lui, la mélodie de Beethoven : « Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ». Comme le matin allait venir, nous redescendîmes, et Hugo Wolf s'en alla ».

Margarethe raconte enfin que plus tard, à Vienne, Wolf lui parla de l'éventualité d'une vie commune pour le temps où ses droits d'auteur lui fourniraient des moyens d'existence suffisants. Il semble toutefois que la jeune fille se soit un peu monté la tête, et que Wolf n'ait précédemment cédé qu'au trouble léger de soirées passagères, car les lettres qu'il devait ensuite lui adresser quelque temps sont d'un ton complètement dépourvu d'exaltation. Ils ne se reverront d'ailleurs plus.

Le 17 juin, interrompant cette idylle, Wolf quitte Stuttgart, prend le chemin des écoliers pour regagner Vienne où il arrive le 24 pour s'installer chez les Köchert. Ce n'est que le 4 juillet qu'il emménage dans son propre domicile : il a fini par se décider pour la Schwindgasse, quatrième étage donnant sur des jardins. Pour la première fois de sa vie il est chez lui : « Je suis enfin tout à fait chez moi, écrit-il à Grohe, et je peux faire tout ce que je veux. Le sentiment de liberté et d'indépendance absolues me grise complètement et agréablement. J'ai envie de crier de plaisir. Ma vie est maintenant comme un merveilleux rêve ». Les amis ont contribué à cette installation et à ce confort matériel et moral : il a un beau piano Bösendorfer, il est entouré des œuvres de Schiller, Shakespeare, Gœthe, Mörike, des écrits de Wagner, et de la musique qu'il aime, les œuvres de Beethoven, Berlioz, Bruckner, Liszt, Wagner, et Weber. Quinze mois de bonheur s'ouvrent devant lui avant la catastrophe finale.

Il se met à revoir la partition du *Corregidor* dont il finit de corriger les fautes et indique des possibilités de coupures dans le quatrième acte. Il corrige les épreuves de l'*Italienisches Liederbuch II* en cours de publication.

La première quinzaine d'août le revoit à Schloss Matzen où,

en compagnie de son ami Potpeschnigg, il fait des excursions sous la pluie battante. Puis, toujours avec ce dernier, il part pour Toblach, Cortina et Graz. C'est à Cortina qu'il va découvrir la fameuse chanson *Funiculi Funicula* de Denza, dans une auberge de campagne, jouée par des musiciens ambulants qu'il couvrira de pourboires pour se la faire chanter dix fois de suite : « C'est mon dada, écrit-il, ma prière du matin et du soir ».

A Graz, un minime incident de voyage va révéler la nature du mal qui le mine : en lui enlevant un charbon de locomotive, un médecin s'aperçoit que la pupille de son œil est devenue fixe, ce qui indique un début de paralysie générale.

Le 1er septembre, il est de retour à Vienne. Le 12, il apprend la mort de sa chère amie et mécène, la baronne von Lipperheide. Le 11 octobre, c'est la mort de Bruckner, « le seul parmi les vivants devant lequel je m'incline ». Le 23, il compose *Morgenstimmung* sur un poème de Reinick. Peu avant Noël, les cadeaux des amis affluent : Mélanie Köchert envoie un rocking-chair qui va susciter des explosions de joie, et Paul Müller une grande édition illustrée de *Don Quichotte,* ainsi que la traduction allemande des poèmes de Michel-Ange par Walter Robert-Tornow. Les 18 et 29 décembre, il compose deux nouveaux Lieder sur des poèmes de Byron : *Keine gleicht von allen Schönen* et *Sonne der Schlummerlosen.*

1897 • L'année pathétique commence.

Le souci de mettre sur pied un nouveau livret d'opéra a repris possession de lui. Il rejette définitivement le projet de *Maria Schweidler,* puis un *Eldas Untergang* auquel avait travaillé Rosa qu'il va de nouveau aiguiller sur *Manuel Venegas.* Un moment, il songe à la *Versunkene Glocke* de Gerhardt Hauptmann, mais il ne parviendra pas à obtenir de celui-ci les coupures indispensables à un texte lyrique.

Dans l'ensemble, il est de bonne humeur, et accepte même les suggestions d'aménagements et de coupures qui lui sont faites pour favoriser d'éventuelles représentations du *Corregidor* à Prague où

Angelo Neumann souhaite monter l'ouvrage, à Berlin, et peut-être même à Vienne.

Le 22 février, récital au Bösendorfersaal de Vienne, en compagnie de Jäger et de Sofie Chotek : ce sera sa dernière apparition en public. Le succès est grand. Plus de la moitié des Lieder sont bissés, et Wolf se retrouve avec un bénéfice de 140 Gulden, ce qui est unique.

C'est pendant cette période que le musicien se lie d'amitié avec Michael Haberlandt, curateur du Musée d'histoire naturelle de Vienne, professeur de sanscrit et ethnologue. Pendant les jours sombres qui se préparent. Haberlandt sera un soutien extrêmement précieux et efficace. C'est lui qui sera le créateur du *Hugo Wolf Verein* de Vienne.

Le 13 mars, jour de son 37[e] anniversaire, il est « bombardé de fleurs de tous côtés », et ses amis organisent une fête au cours de laquelle il leur joue la version définitive du *Corregidor*. Il regarde l'avenir avec confiance et les projets l'assaillent : « L'impulsion créatrice souffle maintenant avec puissance en moi, écrit-il à Grohe, et je ne peux plus attendre davantage pour lui laisser prendre son vol. Connais-tu l'*Amphitryon* de Kleist ? J'ai récemment relu ce merveilleux chef-d'œuvre, et j'ai été plus ravi que jamais. Je vais me mettre sans attendre à cet *Amphitryon* ».

Mais c'est *Manuel Venegas* qui va prendre les devants. Rosa a terminé la rédaction du premier acte : « Si les deux actes suivants tiennent les promesses du premier, il n'y aura rien eu comme cela depuis Wagner », écrit-il à Heckel.

Pendant la décade 18-28 mars, Wolf compose ses dernières pages, les sonnets de Michel-Ange. Il en projetait six. Il en écrira quatre. Et il n'en conservera que trois.

Le 9 avril, il déjeune avec les Humperdinck de passage à Vienne. Ceux-ci sont frappés par les bizarreries de leur ami qui, au musée et au restaurant, se montre irritable et sans gaieté, qui change dix fois de place pour n'être pas reconnu, et qui les quitte soudain sans leur dire au revoir.

A l'époque de Pâques, le fondateur du *Hugo Wolf Verein* de Berlin, Paul Müller, est à Vienne et passe quelques jours avec le

musicien dont il décrit la vie assez mal organisée, sans domestique, faisant son ménage et sa cuisine, et parlant avec beaucoup de nervosité. Ses propos ne sont pas tous déraisonnables : le sommet de Wagner reste, pour lui, *Tristan* ; des six cents Lieder de Schubert, on peut oublier sans dommage la moitié ; enfin Brahms reçoit une fois de plus son paquet, ce qui suggère à Paul Müller, non sans raison, qu'il s'agit là de l'aversion profonde et naturelle éprouvée par le méridional pour le nordique — car, observe-t-il, Wolf unissait dans une même antipathie Brahms, Theodor Storm et Wilhelm Raabe.

En avril, Haberlandt organise les premières réunions du *Hugo Wolf Verein* de Vienne — non sans peine car il y a bien des gens que le musicien ne veut pas voir. Le premier concert aura lieu le 14 mai, avec Ferdinand Jäger le Jeune, Sofie Chotek et Hermine Bosetti. Wolf n'y paraîtra pas. Ce sera la première recette réalisée par cette société dont les subsides vont devenir nécessaires pendant la maladie de Wolf. Le *Hugo Wolf Verein* donnera vingt-six concerts, et sera dissous en 1905.

Le compositeur continue cependant à travailler sur le livret maintenant terminé de *Manuel Venegas* pour lequel son enthousiasme commence d'ailleurs à tiédir.

Entre temps, Haberlandt lui a présenté un jeune poète « comme il faut », Moritz Hœrnes, professeur à l'Université de Vienne, qu'il charge aussitôt de lui écrire quelque chose.

En juin, va naître l'espoir de voir *Le Corregidor* entrer au répertoire de l'Opéra de Vienne dont Gustav Mahler vient d'être nommé Kapellmeister le 1er mai. C'est à Mahler que revient l'initiative d'avoir été vers son ancien condisciple que, pratiquement, il n'a plus revu depuis vingt ans. « *Le Corregidor* sera certainement joué ici la saison prochaine, écrit Wolf à sa mère. J'en ai reçu aujourd'hui l'assurance formelle du nouveau Kapellmeister Mahler — un vieil ami à moi. Mahler est maintenant tout-puissant à l'Opéra de Vienne. Il va lui-même préparer et conduire mon œuvre, et c'est ce qu'il peut y avoir de plus heureux car, plus que tout autre, Mahler est qualifié pour accomplir mes volontés ».

En ces journées, l'agitation maladive de Hugo Wolf semble



Hugo Wolf à 28 ans



s'accroître. Il est soudain fauché par des accès de fatigue insupportable, et ses nuits sont peuplées de rêves effrayants. Cependant, c'est l'époque où il se met en tête d'apprendre à monter à bicyclette pour partir en vacances avec Haberlandt. Son absence totale d'équilibre lui interdit tout progrès, et, au sortir de chutes répétées, il abandonne.

En juillet, il s'installe à Perchtoldsdorf où il reçoit la nouvelle version de *Venegas* revue par Hœrnes. Flambée d'enthousiasme : « Shakespeare lui-même n'aurait pas fait quelque chose de plus dramatique et de plus poétique que Moritz Hœrnes », écrit-il à Grohe. Il y travaillera tout l'été, dans une fièvre qu'active encore le fait que Wolf a alors adopté l'alcool comme stimulant — pour la première fois de sa vie.

Le 17 septembre, Haberlandt reçoit une lettre pleine de bizarreries et d'interjections folles. Il accourt. Wolf lui ouvre la porte. Il a l'air d'un spectre. Sa conversation exaltée est d'une confusion et d'une excitation extrêmes. Et il se met au piano, riant, pleurant, disant qu'il n'a jamais rien fait de plus beau. Le même jour, il a écrit à Mélanie Köchert : « Viendrez-vous ici bientôt pour entendre *Manuel Venegas* ? Le grand monologue peut être compté parmi les choses les plus profondément senties qui ont été créées dans toute la musique. Venez ! Mais seule ! (...). Je fais rage, comme un volcan ».

Le 19 septembre, à Vienne, Wolf déjeune au restaurant « Zum braunen Hirschen » en compagnie de Hellmer. Il est à la fois épuisé et excité. Il rudoie le garçon, et mange avec ses doigts. Soudain, il se penche vers son compagnon et lui glisse confidentiellement : « Vous savez, je suis devenu directeur de l'Opéra ». Désormais, ce sera le thème. Mahler est devenu une obsession. Il raconta qu'il était allé le trouver dans son bureau. Là, il avait aperçu la partition du *Démon* de Rubinstein, qu'il avait critiquée violemment, à quoi Mahler avait répondu par des critiques du *Corregidor* que, disait-il, il ne savait pas s'il allait pouvoir monter. A Ferdinand Fall qui se joint à eux, Wolf répétera les mêmes choses. Puis il entretient ses deux convives de sujets qu'ordinairement il tenait absolument secrets, comme sa situation matérielle déplorable, ses soucis de famille, ses déceptions avec les femmes.

Le dimanche 20 septembre sera la journée terrible. Le matin, Hellmer entend du bruit sous ses fenêtres. Wolf est en train de faire des discours insensés, toujours à propos de sa nomination comme directeur de l'Opéra. Il sort de sa poche une longue déclaration au personnel du théâtre, et conclut à la démission de Mahler. Puis il pousse des cris de joie diabolique. Son visage est pâle comme la mort, son regard complètement égaré.

On apprendra par la suite que Wolf est debout depuis trois heures du matin et qu'il n'a rien mangé depuis vingt-quatre heures. La journée va être complètement incohérente. Wolf veut réunir quelques amis pour leur jouer *Venegas*. On passe prendre Haberlandt qui se rend aussitôt compte de l'état mental de son ami. Suivi par son petit groupe, Wolf parcourt les rues en courant, hagard, à la poursuite du chanteur Winkelmann chez qui il se présente comme nouveau directeur de l'Opéra. On arrive à le calmer pour déjeuner. Il mange beaucoup, et sombre dans un profond sommeil. Il se réveille souriant, calme, extatique, promettant de bonnes places à tous ses amis dans l'administration de l'Opéra.

La scène la plus effroyable aura lieu le soir, car dans ses divagations, Wolf n'oublie pas qu'il a provoqué une réunion à Mödling où il a convié beaucoup de monde. Dans une grande salle décorée comme pour une fête, parmi ses amis épouvantés, Wolf est là, pérorant, riant extatiquement ou furieusement. Il annonce que l'on n'attend plus que Winkelmann. C'est l'obsession de la journée. Il fait expulser une dame qui ne l'a pas salué avec assez de respect. Puis il s'écrie : « Winkelmann est saqué ! ». Ensuite, il se met au piano, joue des passages de *Venegas* qu'il explique avec beaucoup de lucidité, enchaîne sur l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* et, interrompu par un trou de mémoire, se lève pour annoncer à l'assistance sa nomination à l'Opéra. Il annonce le renvoi de Mahler, de Winkelmann, et de quelques autres, la nomination de ses amis à quelques postes importants, et développe ses plans. Mais ses discours dévient bientôt sur ses démêlés avec sa nouvelle domestique, Poldi, et le propriétaire de son appartement.

Le Docteur Gorhan, de l'hôpital de Mödling, a été appelé. Il conclut à l'inévitable, l'internement. Tout est aussitôt organisé, avec

le concours de Rudolf von Larisch, haut fonctionnaire viennois, membre du *Hugo Wolf Verein,* pour que le musicien soit conduit le soir même à l'asile du Docteur Wilhelm Svetlin, Leonhardgasse 5, un des établissements les plus décents de la ville. Mais le règlement interdit que l'on reçoive les malades après 21 heures. On mène alors Hugo Wolf chez lui sous escorte. Il ne cesse de discourir sur les événements de sa jeunesse, tantôt avec beaucoup de lucidité, tantôt dans l'incohérence totale. En passant le seuil de sa maison, il aperçoit le propriétaire, entre en fureur, et lui saute à la gorge. On parviendra à le calmer et à le coucher. Il tombera dans un sommeil écrasant.

Le lendemain 21 septembre, il est debout à la première heure, et son activité fébrile le reprend. Il va voir le gérant pour obtenir des chambres supplémentaires, car, comme directeur de l'Opéra, il doit loger sa mère. Il téléphone chez les Köchert pour débaucher leur domestique et lui proposer des gages doubles si elle vient travailler chez lui. Dans la matinée, il voit arriver Haberlandt qui lui joue la sinistre mais nécessaire comédie : il vient le chercher « pour le conduire à l'audience qui lui est accordée comme nouveau directeur de l'Opéra par le prince Liechtenstein, Oberhofmeister ». Sans la moindre difficulté, Wolf se met en tenue de cérémonie. La « voiture du prince » attend dehors : c'est celle de l'asile, avec un médecin. « Où demeure le prince ? », demandera Wolf en cours de route. Il n'est nullement inquiet, et il ne fera pas la moindre difficulté pour entrer dans le bâtiment où deux autres médecins l'attendent.

Cette pénible scène a fait l'objet de différentes versions fantaisistes et que le témoignage sérieux de Haberlandt permet de démentir. La dernière version en date, récente, est celle donnée par Alma Mahler dans un récit publié en 1940 où elle raconte que Wolf avait fait un esclandre sur la Ringstrasse, au coin des musées, ameutant les passants pour leur dire qu'il était Mahler, directeur de l'Opéra, et qu'on l'avait alors arrêté, maîtrisé sur place, et traîné à l'asile. On sait que les intéressants souvenirs d'Alma Mahler sont souvent cousus d'inexactitudes, volontaires ou involontaires, dont il faut constamment se méfier. Ce récit en est une.

Pendant deux mois, le malade fera l'objet d'un isolement

complet. Son délire mégalomaniaque subit quelques variations. Il ne se prend plus pour le directeur de l'Opéra, mais pour celui de l'asile, et il se croit désigné pour soigner la folie de Nietzsche. D'autres fois, il est Jupiter et commande à la pluie. D'autres fois encore, l'organisateur des chasses dans les Jardins du Belvédère.

Vers la fin novembre, il retrouve sa véritable identité, et semble vouloir reprendre une activité musicale dans l'asile. Mais sa vision des faits est encore très déformée, ainsi qu'en témoigne sa lettre du 24 novembre au médecin traitant, le Dr Svetlin, auprès de qui il commence par s'excuser de toutes ses incongruités maintenant que, dit-il, il se sent guéri : « Si vous êtes d'accord, j'aimerais rester ici jusqu'à la fin du mois. Un séjour plus long ne me semble pas nécessaire ». Il explique le dérèglement de son esprit par la découverte subite de son génie poétique alors qu'il était à la recherche d'un livret d'opéra, et il poursuit : « Maintenant je comprends l'attitude du Dr Lang à mon égard, de même que ma visite au Kapellmeister Mahler, et tout particulièrement le comportement de ma servante Poldi. L'affaire avec mon propriétaire aussi est maintenant claire pour moi, de même que la conduite de ma vieille amie Frau Köchert. Haberlandt, Bokmayer, Fr. Köchert et le Dr Lang avaient compris depuis longtemps ma maladie et avaient décidé entre eux de m'en guérir. Mais pourquoi ce mystérieux comportement ? Il aurait sûrement été possible de me dire la vérité ! (...) Je ne blâme personne, mais je suis devenu un autre homme, et je veux désormais adopter un autre mode de vie. J'ai rompu avec mon passé, et vais maintenant commencer une vie nouvelle, meilleure, et surtout plus féconde ».

Il ne veut plus entendre parler de ses anciens amis par lesquels il estime donc avoir été trahi, à l'exception de sa librettiste Rosa Mayreder : « Une régénération s'est accomplie en moi, lui écrit-il. Je sais que je ne possède que deux vrais et sincères amis, vous et notre cher Lino *(son mari)*. Tous les autres, y compris Frau Köchert, Edmund, etc., m'ont honteusement trahi. Ils sont à jamais bannis de mon souvenir. J'ai l'intention de me réfugier en Suisse après ma sortie de l'asile, et j'ai choisi Lucerne comme résidence. Mais maintenant, je souris à l'ardent désir de vous revoir, très chère amie, et

Lino aussi, et de décharger mon esprit une bonne fois avec des gens qui me comprennent. J'ai expressément interdit les visites des autres soi-disant amis, mâles ou femelles. Combien j'ai de choses à vous raconter ! Songez à ce que j'ai dû faire pour passer deux mois entiers avec les fous les plus authentiques ! Est-il étonnant si, dans une telle compagnie, j'en suis aussi arrivé à des idées folles ? Mais j'ai une nature trop sensible pour pouvoir devenir un vrai fou. Ainsi j'ai été un fou parmi les fous dans le sens du *Cophtisches Lied* de Gœthe. Mais finalement je suis resté ce que j'étais, seulement plus grand, plus sage, plus mûr — je peux même dire que je suis devenu plus heureux et de meilleure humeur qu'avant. Et sachez encore une grande nouveauté : je suis aussi devenu un poète, un démon de poésie ! Enfin ! Ce pourquoi j'ai lutté si longtemps ! Dans l'avenir, j'écrirai mes propres textes d'opéra ! Songez que je n'ai pas moins de quatre tétralogies dans la tête, trois dans le genre comique, et une dans le genre tragique... ». Et il annonce qu'il se remet au travail avec *Manuel Venegas*.

Heinrich Potpeschnigg est aussi un des rares avec lequel Hugo Wolf acceptera de rester en relations : « Après ma libération (attendue pour le 15), lui écrit-il, je partirai aussitôt pour Lucerne où je m'installerai définitivement. De là, j'aviserai, et je formerai une compagnie d'opéra complète, avec orchestre, qui, sous mon pavillon, visitera tous les pays (sauf l'Autriche) pour donner des concerts et des représentations dans lesquels on ne jouera bien entendu que mes œuvres — *Corregidor, Venegas, Penthesilea, Fest auf Solhaug, Prinz von Homburg,* etc. ». Il annonce également à Potpeschnigg la composition d'un livre de *Chansons de Venegas* au nombre de dix.

Le 9 décembre, les choses ne vont pas mieux du tout. A Potpeschnigg toujours : « Je n'irai pas à Lucerne mais à Weimar pour les raisons suivantes ». Suivent, en effet, des raisons dont l'exposé est terrifiant : l'intendant des théâtres de Weimar est fou d'admiration pour Wolf. Le grand-duc est à sa dévotion et mettra sa troupe à sa disposition pour des tournées à l'étranger.

Effectivement, le 11 décembre, Wolf écrit à la baronne von Loën, dame d'honneur de la grande-duchesse « pour obtenir une audience du grand-duc. J'ai un important programme à soumettre

à son Altesse Royale. Naturellement, Elle devra d'abord avoir confiance en moi grâce à une épreuve préalable de mes capacités et avant que je Lui fasse connaître mes propositions. Mon plan consiste à entreprendre des tournées mondiales avec les ressources du théâtre de Weimar, ce qui ne manquera pas de provoquer une grande sensation. Le plan projeté par moi exercera un puissant pouvoir d'attraction sur le public puisque des œuvres de moi (et exclusivement de moi) seront exécutées, œuvres qui ne seront *jamais* éditées, ni imprimées, et ne pourront être présentées au public que sous ma direction. (...) Dites au grand-duc de toujours avoir présent à l'esprit le fait que je suis aujourd'hui le premier et le plus important des musiciens vivants — chose délicate à affirmer s'agissant de soi-même — et que ce ne sera certainement pas un déshonneur pour Weimar (qui a déjà un glorieux passé) que d'offrir un modeste refuge à un homme méprisé par son propre pays ».

De nouveau à Potpeschnigg, en date du 15 décembre, une longue lettre où il dit combien il est heureux d'être débarrassé de tous ses anciens soi-disant amis, qu'il va veiller à ses amitiés futures, surtout du côté des femmes, que « Samson ne retrouvera plus une seconde Dalila », qu'il faut fermer les *Hugo Wolf Verein* d'Autriche et d'Allemagne, et qu'il se réjouit de la solitude qui l'attend.

La fin du mois sera plus calme. Moins de lettres exaltées et mégalomaniaques. Wolf travaille deux heures par jour à ses œuvres musicales : révisions et modifications de *Penthesilea,* de la *Sérénade italienne,* orchestration de Lieder, autre *Sérénade italienne* comportant le thème du *Funiculi Funicula,* esquisses pour une *Troisième sérénade italienne,* projets d'opéra sur *Penthesilea* et le *Prince de Hombourg.* La plupart de ces travaux qui nous sont parvenus sont d'ailleurs généralement très raisonnables.

1898 ● Le début de janvier sera marqué par une volonté renouvelée de quitter l'asile, en dépit de la « conspiration » des amis. Malgré la « conspiration », Wolf se réconcilie avec Mélanie Köchert. Il quitte en effet l'asile le 24. Mélanie Köchert

et Heinrich Werner le font voyager pendant deux semaines. Wolf est calme, plutôt triste. « Ne me demande pas de lettres, écrit-il à Haberlandt. La plus légère occupation mentale me fatigue. Je crois vraiment que je suis fini. Je ne lis pas, je ne fais pas de musique, je ne pense à rien — bref, je végète ».

Un jour, chez Potpeschnigg, il se met au piano pour jouer *Penthesilea*. Arrivé au passage composé à l'asile, il s'arrête en s'écriant : « Grand Dieu ! Qu'est-ce que j'ai fait là ! » Et il déchire la musique.

Pendant tout le mois de février, en compagnie de Mélanie et de sa sœur Käthe, il visite l'Istrie. Il est fasciné par la mer qu'il voit pour la première fois de sa vie à Trieste. Une tempête sur l'Adriatique lui fait une grande impression bien qu'il ait un moment pensé y faire naufrage. On promène doucement le convalescent dans les couchers de soleil et dans les petites villes pittoresques de la péninsule.

Début mars, il est à Graz où de violentes douleurs abdominales, s'ajoutant à ses maux de gorge, rhumes, et catarrhe chroniques, le mettent au lit. De cette période date sa brouille avec Potpeschnigg qui, dans une lettre à la mère de Wolf, parle de lui comme d'un malade incurable.

Le 4 mars, il se rend à Salzbourg, mais le 5 il est de retour à Vienne et fait irruption de façon inattendue à un concert de ses œuvres donné par le *Wagner Verein* dont il va être fait membre honoraire le 13, jour de son 38ᵉ anniversaire.

Le printemps et l'été seront sans histoire. Il vit doucement, sans plus. Guère de projet, sinon un chœur sur *An den Mistral* de Nietzsche. Et en septembre, joie pour la publication des *Michel-Angelo Lieder*.

Mais cette année relativement bien commencée va se terminer dans la tragédie. Au début d'octobre, alors qu'il réside à Traunkirchen, on s'aperçoit un matin qu'il a disparu sans prévenir. On l'a vu rôdant par les bois, et le long du chemin de fer. Finalement, au cours d'une crise, il s'est jeté dans le lac dont l'eau froide l'a soudain rétabli. Hugo Wolf demande alors lui-même à être interné, mais spécifiant qu'il ne veut pas retourner chez le Dr Svetlin. Haberlandt lui trouve quelque chose de convenable à la Landes-

irrenanstalt (Maison de fous départementale) dans le quartier Alsergrund à Vienne où il entrera comme malade de première classe. Le 4 octobre au soir, deux infirmiers viennent le chercher.

C'est le *Hugo Wolf Verein* qui se chargera des frais d'internement, aidé en cela par une donation de l'empereur François-Joseph.

Cette crise-là sera grave. Elle commence dans la dépression pour se transformer, par intermittence, en fureur brutale avec les gens qu'il croise dans les couloirs. Mais on nous le dépeint le plus souvent comme restant de longues heures debout, les mains dans les poches, le dos voûté, la tête basse, regardant le sol, le visage tourmenté, les lèvres sans cesse en mouvement dans un interminable et muet monologue. Parfois cependant il fait entendre des grognements menaçants à l'adresse de Brahms. Enfin, il redoute à chaque instant que son corps ne soit démembré et sa peau arrachée comme celle d'un gant.

1899 • Les premiers mois de l'année connaissent une légère amélioration. Il s'occupe un peu, prend part à la vie de l'asile, reçoit quelques visites, et parle même de sa libération. Il joue un peu de piano, correctement selon les témoignages, mais gribouille des esquisses illisibles. Il fait même du quatre mains avec un des fonctionnaires de l'asile, August Stieglbauer, qui est membre du *Wagner Verein* et admirateur de Wolf. Fréquemment, dans la solitude, il joue plusieurs fois de suite le second mouvement de la sonate en mi mineur op. 90 de Beethoven.

Au printemps, il pourra faire quelques promenades accompagnées dans Vienne, mais sa vue s'est détériorée, il voit les monuments déformés ce qui le met en fureur. Un jour, en juillet, il passe la journée à Perchtoldsdorf chez les Werner (où il refuse de boire sous prétexte que les verres sont empoisonnés), et déjoue leur surveillance. Il s'échappe et escalade le Hochberg. On le rejoint au sommet alors qu'il murmure, regardant le panorama : « Bon ! Tout

est en place comme autrefois ! Rien n'est ensorcelé ! ». Les infirmiers le feront ensuite rentrer sans peine.

Vers le 15 juillet, il manifeste quelques idées d'évasion, et demande de l'argent à sa sœur Modesta ou aux Werner « pour aller vers le sud ». Il insiste de façon pathétique, voyant dans la liberté le seul remède à son mal.

L'été sera très mauvais. Il ne peut plus ni se promener, ni travailler. Sa mémoire se détériore. Son écriture devient méconnaissable. Il refuse la nourriture. Il perd son identité « Ah ! si j'étais Hugo Wolf ! » s'écrie-t-il parfois. Des crises d'angoisse terrifiantes le saisissent. Il ne peut plus dormir. Des symptômes de paralysie se manifestent. On compte ses instants de lucidité. Il vit dans un lit transformé en cage.

Il trouve une accalmie au cours de laquelle il écrira sa dernière lettre, encre et crayon alternés. A Edmund Lang : « ... Venez me voir ! Ici, je suis atrocement seul, et les gens ont continuellement une attitude menaçante à mon égard. Ma condition n'est vraiment pas enviable, et cela surtout parce que je ne peux pas me faire comprendre. *Ils ne veulent pas me comprendre,* ce qui me rend impatient et aggrave la situation. Que j'ai souffert ! Et les plus terribles tortures me menacent ! Ah ! si vous pouviez m'emmener d'ici ! Mais il n'en est pas question... En bref, je suis condamné à souffrir *éternellement* et sans répit. Si seulement je n'étais jamais venu ici ! Ils n'auraient jamais dû me mettre dans une maison de fous, et tout aurait tourné différemment. (...) Puisse Dieu me pardonner si j'ai péché consciemment contre lui ».

De tels instants de lumière se raréfient. Il est le plus souvent dans un état proche de l'enfance.

1900 • Année sans histoire. La terrible maladie suit son cours. Un début de paralysie du langage se déclenche. Mélanie Köchert et sa fille Ilse viennent trois fois par semaine visiter le malheureux, au prix d'un courage épuisant.

1901 ● Après plusieurs visites de sa mère qu'il n'avait pas reconnue ou qu'il avait accueillie avec brutalité, Wolf la reçoit pour la dernière fois. Il est au lit, calme, et pleure. Elle n'entendra que ces deux mots : « Dégoûtante musique ! » En août, des convulsions commencent, très douloureuses. Le reste du temps, il somnole.

1902 ● Au début de l'année, une grave bronchite se déclare. On croit que c'est la fin, mais il guérit. Et les mois coulent.

1903 ● Le 4 janvier, *Die Zeit* publie un communiqué sur l'état de santé de Hugo Wolf : « Ses yeux sans expression fixent le néant. Souvent un infirmier le touche, mais sur le visage du maître fou aucune altération ne se manifeste. Avec une rude pitié, l'infirmier lui demande : « Comment ça va, mon vieux ? » Mais aucune réponse ne vient, seulement parfois un son inintelligible ».

Vers la mi-février, un gros rhume se déclare à nouveau accompagné d'une grave inflammation pulmonaire. Les Köchert, Haberlandt, et Werner se relayent à son chevet, car les médecins ne croient plus possible qu'il vive longtemps.

Mais aucun des amis n'est là pour recueillir son dernier souffle le dimanche 22 février, à quinze heures, quand, après une terrible crise de convulsions, il rend l'âme auprès de son infirmier, Johann Scheibner. Un grand calme, grave et jeune, s'étendit alors sur son visage, expression remarquable que nous conserve le moulage de son masque.

Bien que Hugo Wolf ait toujours souhaité reposer dans le petit cimetière de Perchtoldsdorf, c'est au cimetière central de Vienne qu'une « tombe d'honneur » lui sera préparée, non loin de Beethoven et de Schubert.

Les obsèques eurent lieu le 24 à la Votivkirche. On y chanta,

devant les notabilités musicales et municipales, quelques-unes de ses œuvres, notamment le chœur *Ergebung*. Puis on joua le mouvement lent de la septième symphonie de Bruckner écrit à la mémoire de Wagner. Le cortège traversa ensuite Vienne indifférente, et d'ailleurs toute au Carnaval. Sur la tombe, c'est Haberlandt qui devait prendre la parole pour terminer en récitant le poème que Hugo Wolf avait chanté en sa jeunesse :

« *Zur Ruh, zur Ruh, ihr müden Glieder,*
Schliesst fest euch zu, ihr Augenlieder,
Du bist allein, fort ist die Erde —
Nacht muss es sein, dass Licht Dir werde ! »
(Kerner, Lied du 16 juin 1883).

(Reposez, reposez, membres las,
Fermez-vous, paupières fatiguées,
Tu es seul, loin est la terre —
La nuit doit venir pour que tu trouves la lumière).

La gloire s'ouvrait aussitôt. Quelques semaines après sa mort, la famille de Hugo Wolf vendait à l'éditeur Peters les œuvres publiées de son vivant pour la somme de 260 000 marks !

RÉFLEXIONS SUR L'HOMME ET L'ARTISTE

La biographie de Hugo Wolf, telle qu'on l'a résumée ici en accumulant un choix de « petits faits vrais » et de détails prosaïques, semble suffire pour connaître l'homme avec son hypersensibilité naturelle et avec l'état pathologique qui a évolué chez lui par suite de l'affection contractée, semble-t-il, dès l'adolescence. Il ne paraît donc pas nécessaire de revenir ici sur le terrain dans lequel a poussé la production de Wolf. On se bornera à quelques considérations sur ses réactions intellectuelles et artistiques dans le cadre fourni au musicien par la nature et par la maladie.

Il est deux domaines marginaux que l'on n'a pas abordés au cours de cette biographie, et dont il importe cependant de faire un bref examen : ce sont, d'une part, le comportement de Wolf à l'égard de la religion, d'autre part son comportement à l'égard de la musique des autres, notamment comme critique musical. On en viendra ensuite à l'univers de sa propre création et à l'examen de quelques détails caractéristiques de ses conceptions en matière de Lied.

Hugo Wolf est un Germain catholique possédant quelques gouttes de sang latin. Il n'a pas été élevé, comme la plupart des Allemands nordiques, dans le culte du choral qui est la base de la liturgie réformée et dont l'influence se fait généralement sentir

jusque dans la musique profane des musiciens qui ont reçu dès l'enfance cette formation. Un nombre considérable des poèmes qu'il a mis en musique font intervenir des thèmes chrétiens dans une lumière typiquement catholique. Un nombre assez important de ces textes est même exclusivement de caractère spirituel dans l'esprit de la prière. Il est né catholique, a été élevé religieusement, et par la suite, plus particulièrement à partir de la trentième année, sous l'influence de Nietzsche, il dit rejeter le christianisme. Son père était d'ailleurs sinon libre-penseur, du moins d'une indifférence totale. Après trente ans, Hugo Wolf se présentera expressément comme un libre-penseur. Le catholicisme exalté de Bruckner lui paraissait une étrange anomalie. En 1892, dans une lettre à sa mère, il se donne formellement comme « incroyant ». C'est ce qui fait son admiration pour l'*Antéchrist* de Nietzsche. Par contre, même après 1890, on le voit entrer dans des églises — et pas du tout pour satisfaire des curiosités archéologiques. En particulier en 1896, lors de son séjour à Stuttgart, ses amis, qui appartiennent aux milieux luthériens, disent l'avoir vu « prier profondément » et à plusieurs reprises dans des églises où il entrait seul. Et lui-même disait que c'est une très belle habitude des catholiques que de laisser les églises ouvertes en permanence. Ces mêmes amis protestants faisaient observer que Wolf n'aurait jamais pu composer ses Lieder spirituels s'il n'avait été profondément religieux. Ceci est une naïveté, on le sait par maints autres exemples empruntés à l'histoire de la musique. Cela dit, il est certain que Wolf n'a jamais atteint, autrement qu'en paroles, le stade de la libre-pensée véritable et militante. Il n'avait d'ailleurs pas l'esprit assez systématique pour cela. Et il a, en fait, toujours conservé sinon des convictions véritables, du moins des habitudes de pensée qui se rattachent directement et profondément au christianisme. Son œuvre entière le proclame, et jusqu'aux *Michelangelo Lieder* qui sont ses dernières paroles.

Sur le plan du goût musical et de la critique musicale, quelques traits suffiront — étant entendu qu'on ne reviendra pas sur son admiration pour Richard Wagner. En ce domaine, rien non plus de systématique. L'instinct et les résultats de sa formation d'enfance

jouent seuls. Les articles qu'il nous laisse (un volume de 368 pages) ne sont d'ailleurs que des impressions d'humeur et n'ont nullement la prétention de constituer un corps de doctrine — c'est même sans doute ce qui convenait au journal dans lequel il écrivit à partir de 1884, le *Salonblatt,* journal essentiellement consacré aux réunions sportives et mondaines : il n'y fallait pas un grave musicologue, ni un morose théoricien. Mais avec sa sauvagerie naturelle de plume, Hugo Wolf a fait peut-être quand même un peu trop naturel, trop vivant, dans un tel cadre. Les chroniques de Hugo Wolf constituent du bon journalisme dans la mesure où, précisément, elles sont naturelles et vivantes, où elles sont celles d'un homme qui connaît le métier et qui est capable d'analyses pleines de finesse. Elles constituent de la critique moins valable dans la mesure où elles sont marquées d'une passion parfois excessive et de certains partis-pris jamais révisés, dans la mesure aussi où, malgré les précautions du rédacteur en chef, elles laissent passer d'inutiles abus de langage.

Néanmoins, pour l'ensemble, la critique musicale de Wolf est constructive, elle n'est pas terre-à-terre, et s'attache à défendre des idées et des principes, à instruire, à éclairer. Elle tend à ce que doit être le vrai critique : plus guide que juge. C'est ainsi que si Wolf sera amené de façon passionnelle à commettre des injustices (dans le cas de la musique de Brahms notamment), il sera aussi amené à réviser des injustices et à rétablir certaines valeurs oubliées ou négligées dans leurs véritables dimensions. Quelques exemples montreront la tendance générale.

Bach et Haendel étaient très peu joués alors à Vienne : bien que Wolf s'ennuie terriblement au *Messie,* et qu'il ne semble pas avoir été obsédé par la signification historique de l'auteur de la *Passion selon Saint-Matthieu,* il demande que l'on joue ces maîtres dont l'importance lui paraît capitale. D'ailleurs lui-même avait beaucoup travaillé les *Inventions,* le *Clavecin bien tempéré,* ainsi que le *Concerto italien* qui était un de ses morceaux favoris.

Mais pour lui, la musique vivante commençait à Glück, Mozart et Wagner qui constituent sa « sainte trinité », trinité qui n'atteint l'unité et l'indivisibilité qu'avec Beethoven. « Nous devons à ces maîtres les plus grands plaisirs de la vie, la plus profonde

émotion, la plus radieuse exaltation, les souffrances de Prométhée autant que la béatitude du Nirvâna. L'accès de toutes les émotions humaines nous est ouvert par leur musique ».

Cela dit, ces derniers étaient, pour lui, classés une fois pour toutes au panthéon de l'éternité. Wolf en parlait assez peu à ses lecteurs — il avoue cependant ne rien comprendre à la *Grosse Fuge* de Beethoven.

Il adorait Schubert, mais il n'en aimait que les qualités, ne manquant jamais une occasion d'en souligner les défauts (imitations maladroites de Weber ou de Rossini par exemple), sachant très bien distinguer dans cette production fluviale ce qui doit être retenu et ce qui peut être oublié si l'on ne veut pas tomber dans un inexplicable fanatisme et un indéfendable fétichisme. Son article sur l'*Octuor* est un merveilleux morceau de critique poétique dans lequel il réserve une place particulièrement significative à ce chef-d'œuvre. Mais lorsqu'il fait l'éloge des symphonies, il ne manque pas de souligner qu'elles sont inférieures à l'ensemble unique constitué par les Lieder.

Weber le préoccupera beaucoup, et, chose curieuse chez un musicien qui, comme Wolf, ne sera pas heureux dans le domaine du théâtre musical, il fait observer que l'échec de partitions aussi admirables que le *Freischütz* et *Oberon* est dû à de mauvais livrets et à un manque de sens théâtral.

Chez Schumann, son admiration va évidemment à la musique vocale, mais aussi aux quatuors. Quant à Chopin, alors peu estimé en pays germaniques, Wolf est un des premiers à avoir su le mettre à sa vraie place, à faire l'éloge de la sonate en si bémol mineur (ce qui n'est pas banal pour l'époque) et à s'insurger contre la réputation de « petit maître de salon » qu'on lui avait faite dans ces pays.

Pour les Italiens, il est légitimement féroce. Mais ce qui nous paraît normal aujourd'hui était héroïque et original à une époque où on mettait aux nues Ponchielli et Boïto. *La Gioconda* ou *Mefistofele* sont qualifiés « d'infâmes ». Et le public qui applaudit ces productions est sévèrement traité de « corrompu ». Il est, par contre, très regrettable de ne pas connaître l'opinion de Wolf sur

les ouvrages de Verdi que, cependant, il a certainement eu l'occasion d'entendre.

En ce qui concerne Brahms, les choses sont gâtées par le climat musical régnant alors à Vienne et par les violentes polémiques déchaînées entre le clan wagnérien et le clan brahmsien, lesquelles faussaient complètement les opinions véritables. Ce n'est pas ici le lieu de faire l'anthologie des insultes incroyables échangées alors. En ce qui concerne Wolf, il a été d'une violence et d'une incompréhension totales à l'égard de Brahms. Mais étant donné les jugements flatteurs qu'il portait par ailleurs sur des œuvres comme la *Alto-Rapsodie,* ou certaines partitions de musique de chambre, on peut se demander jusqu'à quel point ses éreintements systématiques ne s'adressaient pas plus à l'homme qu'aux symphonies, aux concertos, et aux Lieder (pour ce qui est des Lieder, la principale critique de Wolf s'adresse à la prosodie brahmsienne, et il faut dire qu'elle n'est pas complétement injustifiée). En résumé, pour Wolf, Brahms est « l'Epigone des épigones ».

Il s'en exprime ainsi dans un article où il prend la défense de Liszt que l'on avait osé comparer à Brahms : « Un simple coup de cymbales de Liszt a plus de sens et de sentiment que toutes les symphonies de Brahms ». Il restera toujours favorable à Liszt, jusqu'à l'enthousiasme, jusqu'aux démonstrations publiques.

Berlioz lui inspire aussi la plus vive admiration, en particulier la *Symphonie fantastique* et la *Damnation* dont il trouve que le génie surpasse la maladresse. L'*Arlésienne* de Bizet l'enchantait, de même que certaines pièces symphoniques de Smetana comme la *Moldau,* mais Dvorak lui paraissait un sous-Brahms (ce qui n'est pas faux, mais en disait long dans l'optique de Wolf...).

Il était évidemment difficile à un homme comme Wolf d'être autre chose qu'un critique terriblement passionné. Son caractère ne pouvait le lui permettre, caractère d'un égocentrisme effréné, ainsi que l'on a pu le voir dans sa biographie. Même quand il s'agissait d'autres sujets que lui-même, ses convictions le possédaient tout entier jusqu'à l'obstination, jusqu'à la manie, jusqu'à la grossièreté qui en faisait un être souvent asocial ; jusqu'à l'ingratitude la plus

flagrante aussi dont eurent à souffrir la plupart de ses amis et bienfaiteurs, même avant la phase aiguë de la maladie.

On peut souvent se demander, en lisant la vie de Hugo Wolf, si les manifestations de ce caractère difficile n'ont pas été aggravées par les difficiles circonstances matérielles de sa vie. Il semble que l'on puisse répondre très expressément par la négative. L'aspect matériel de l'existence n'a joué qu'un rôle mineur, pratiquement nul dans ses préoccupations. Il n'a jamais eu la moindre exigence à cet égard. Et ce n'est pas sans raison que son biographe récent, Frank Walker, rattache cette insouciance à l'épigraphe gœthéenne que le musicien avait inscrite en tête d'un quatuor de jeunesse : « Entbehren sollst du, sollst entbehren » (Sache te priver, prive-toi ! — *Faust*). De fait, ses lettres ne font pratiquement pas allusion à la pauvreté et à la faim dont il a presque constamment souffert. Il ne faisait que profiter simplement des occasions qui s'offraient d'améliorer son sort et c'est ce qui, dans une certaine mesure, peut expliquer la violence et la grossièreté qu'il a manifestées à l'égard de ses contemporains : pour lui, l'élément matériel ne compte pas, l'homme ne compte pas. Seules comptent les idées, l'œuvre. Il l'a dit : « L'homme n'est que l'instrument de l'œuvre ». Rien ne doit faire obstacle à l'expression du génie — pas même les petits ou grands soucis matériels. L'homme en tant que tel n'a donc pas à être ménagé. Il doit pouvoir se priver de tout pour que s'exprime le génie. C'est aussi ce qui explique les infernales et incompréhensibles réactions d'un créateur comme Wolf, chez qui la faculté créatrice est si capricieusement intermittente, quand l'inspiration n'est pas là.

Ces quelques considérations sommaires sur l'homme nous amènent à examiner, non moins sommairement, comment l'artiste a conçu son œuvre — étant entendu que l'on parlera ici essentiellement des Lieder.

Dans son panorama de *La musique austro-allemande après Richard Wagner*, le musicologue Heinrich Strobel commence par attirer l'attention sur la situation particulière de Wolf dans le paysage de son temps : « Maître hypersensible du Lied à une époque qui tendait de plus en plus à l'extension de la forme et à l'hypertrophie de la matière sonore ». En effet, Wolf est le contemporain de

Mahler, de Strauss, et des symphonies géantes de Bruckner. Et c'est encore Heinrich Strobel qui, dans les lignes trop brèves qu'il consacre à Hugo Wolf, n'en met pas moins le doigt sur les points essentiels permettant de distinguer sa personnalité d'artiste original : il insiste d'abord sur le fait que « contrairement à Schubert, Schumann, et à Brahms qui transforment la mélodie du langage poétique par la musique, créant ainsi une nouvelle entité formelle, Hugo Wolf aspire seulement à traduire en musique cette mélodie du langage ». En second lieu, il insiste sur le fait que « Wolf est un littéraire, mais un littéraire qui, dans le domaine de la musique, est capable d'une différenciation inouïe des nuances dans la gamme des sentiments, et doté d'un pouvoir extraordinaire pour pénétrer jusqu'en leurs moindres subtilités les états d'âme et les finesses psychologiques ».

Cette façon d'aborder la langue, la poésie et les sources humaines dont elles proviennent est, en effet, très caractéristique du génie original de Wolf. C'est la raison pour laquelle on a mis en tête de ce petit livre cette épigraphe empruntée à une déclaration faite à Humperdinck par Wolf lui-même : « Montre avant tout la poésie comme la source même de la musique ». C'est là une conception qui explique aussi pourquoi, avec lui, le piano prend une telle importance dans le Lied lequel, selon une conception parallèle à celle de Wagner pour l'opéra, devient dans une certaine mesure une manifestation d' « art total » (en fait, le piano joue chez Wolf un rôle fonctionnel comparable à celui de l'orchestre chez Wagner, ce qui est un apport personnel considérable et significatif). Les pièces de Wolf ne sont d'ailleurs pas intitulées selon la tradition « Lieder avec accompagnement de piano », mais « Poèmes pour voix et piano ».

Il est aussi un autre souci qui doit être signalé au départ : sauf en quelques exceptions assez rares, Hugo Wolf choisit des poèmes d'une bonne qualité littéraire (ce qui n'est pas toujours le cas chez ses trois grands prédécesseurs, Schubert, Schumann et Brahms) — et c'est ce qui lui a donné l'occasion de faire connaître et même de rendre assez populaire, un poète jusqu'alors mésestimé en Allemagne, Mörike, que l'on a ensuite légitimement reconnu comme l'un

des plus grands, après l'avoir considéré comme un petit auteur régional.

Le problème de la déclamation lyrique et de la prosodie est donc celui qui a attiré en premier lieu l'attention de Wolf. En ce domaine, et malgré l'admiration et même l'affection qu'il avait pour Schubert, il a été assez sévère à son égard, de même, nous l'avons vu, que pour Brahms. Mais ce n'étaient pas seulement des erreurs de pure prosodie qu'il leur reprochait — telles que des fautes ou impropriétés d'accent — c'était surtout de ne pas conditionner leur invention mélodique selon la plastique sonore des syllabes, des mots, et des vers. Et c'est là où réside la grande nouveauté, et aussi la grande réussite de l'art d'un Hugo Wolf : avoir été le premier à chercher une équivalence musicale à la plastique verbale du langage prononcé. C'est également ce qui l'a amené à adopter la plupart du temps une déclamation lyrique très nouvelle, qui s'apparente à la déclamation wagnérienne, et qui, comme elle, peut être désignée par l'appellation de *recitativo arioso* (lequel est sur le chemin du futur *Sprechgesang* schönbergien). Le chant lyrique traditionnel enfermait le modelé normal des mots et des phrases dans des schémas mélodiques et rythmiques préétablis, catalogués, routiniers, et de nombre restreint. Avec Wolf — comme avec Wagner dans l'opéra — c'est ce modelé qui va déterminer les intervalles mélodiques et les rythmes de la musique.

Ce procédé, ou plus exactement cette manière de voir les rapports entre la poésie et la musique, est à l'origine d'une réelle vérité psychologique, d'une plus grande fidélité aux nuances sentimentales. Et c'est ce que recherchait aussi passionnément Wolf qui, à ce point de vue, se montrait assez sévère à l'égard de Schubert et de Schumann. Dans ses souvenirs sur Hugo Wolf, Paul Müller raconte que le musicien lui avait tenu à peu près ce langage — qui n'empêchait nullement sa grande admiration pour son devancier dans le domaine du Lied : « Schubert n'a parfois rien compris à Gœthe, parce qu'il se préoccupait moins de faire revivre la physionomie réelle des personnages que de traduire ce qu'il y avait de plus lyrique et de plus général dans leur pensée ». C'est là une observation très intéressante et qui vient à l'appui de ce qui a été dit plus haut ; le

vocabulaire expressif des prédécesseurs de Wolf se réduisait à quelques formules stéréotypées (mais employées, certes, avec génie), représentatives des principaux sentiments les plus courants du répertoire poétique. Le but de Wolf va être de trouver un moyen d'expression chaque fois fabriqué, si l'on ose dire, sur mesure pour chacun des sentiments donnés, dans la nuance donnée, dans la situation donnée, etc. Et il parviendra à cette précision — précision qui est celle-là même du poète — par cette recherche de l'équivalence musicale de la plastique verbale des mots. C'est ce qui lui permettra de réussir des portraits d'une surprenante exactitude avec un réalisme psychologique que l'on n'avait jamais connu avant lui (les différentes *Mignon* et les différents *Harfenspieler* en sont des exemples frappants). Et c'est ce qui fait de lui ce que l'on peut appeler un *symboliste* en musique.

A un autre de ses prédécesseurs, Schumann, notre musicien adressera une critique à laquelle il s'efforce d'échapper lui-même. C'est encore Paul Müller qui rapporte ce détail. A propos des poèmes du *Spanisches Liederbuch* dont Schumann a mis en musique quelques textes, Wolf disait qu'il en avait dénaturé le sens parce que, d'une part, il les faisait entrer de force dans sa propre sensibilité à lui, et que d'autre part il lui arrivait de faire chanter à quatre voix des poèmes de sentiment essentiellement individuel, ce qui les rend absurdes — sans compter, ajoutait-il, qu'il est souvent arrivé à Schumann de changer un mot quand celui-ci le gênait.

Les observations qui précèdent, concernant les conceptions de Hugo Wolf, sont illustrées par un petit fait qui prend une certaine importance dans cet éclairage : Wolf employait souvent l'expression « mon langage musical » — expression couramment utilisée au XXe siècle pour les raisons que l'on comprend sans peine, mais qui était inconnue jusqu'alors et que notre musicien a été l'un des premiers à employer. C'était bien, en effet, un *langage* qu'il avait voulu se créer, un langage parallèle à celui que les poètes parlent avec des mots, autre manifestation *symboliste*.

Toujours à la lumière des observations précédentes, on distingue sans peine les raisons pour lesquelles la musique de Hugo Wolf affecte si constamment une telle mobilité tonale et se livre à

un tel travail modulant. La mobilité tonale poussée à ce point sera une conquête du XXe siècle lequel ira, on le sait, jusqu'à la désintégration complète quelques années seulement après la mort de Wolf. C'est un mouvement auquel ce dernier aura puissamment contribué, poussé non pas tellement par le plaisir gratuit de faire du nouveau et de surprendre, mais par le souci de suivre les méandres psychologiques de ses textes jusque dans leurs moindres détails. Ajoutons qu'après les applications poussées du chromatisme réalisées par Richard Wagner dans *Tristan* et *Parsifal,* il était facile à Hugo Wolf de se lancer en connaissance de cause dans l'exploration des possibilités expressives d'un langage tonalement si souple et si mobile. Ses trouvailles et audaces en ce domaine sont infiniment plus poussées que celles de Wagner et même que celles de Mahler : l'aspect souvent convulsif de la démarche modulante de Wolf est annonciateur de l'*expressionnisme* musical qui se développera avec Schönberg et son école.

Cette liberté tonale a été très critiquée à l'époque, et on lui a reproché ses « dissonances ». C'est une vieille histoire qu'ont connue tous les novateurs dans le domaine harmonique. On ne reviendra pas ici sur une telle banalité historique, sinon pour citer une phrase de Wolf lui-même : « Le fait que j'ai été accusé d'utiliser des suites de dissonances non résolues me laisse complètement froid, pour la simple raison que je n'ai aucune peine à démontrer que mes dissonances les plus avancées sont justifiées par les critères les plus rigoureux de la théorie harmonique ».

Ceci nous amène à une autre caractéristique du génie de notre musicien. De Schubert à Brahms, le Lied romantique allemand (on s'excuse de ce double pléonasme qui est toléré par l'usage dans la terminologie française) n'a jamais rompu ses attaches avec l'esprit national et l'esprit populaire (ceci pour des raisons historiques propres au monde germanique et qui dépassent le domaine purement musical : n'oublions pas que l'unité allemande ne date que de 1870). Or, la musique populaire et nationale module peu. Pour bien des facteurs ethniques, sociaux, chronologiques, Hugo Wolf n'a aucune raison de ne pas élargir le Lied, de ne pas le faire sortir de son esprit national et populaire. Alors que le Lied, de Schubert à

Brahms, est encore *chanson* dans une certaine mesure, le Lied de Wolf va devenir une réalisation infiniment plus savante et intellectuelle, voire aussi plus cosmopolite. Certes il arrivera souvent à Wolf, petit provincial styrien et viennois d'adoption, de s'attendrir sur des particularismes locaux et folkloriques, mais ceux-ci ne seront que des éléments anecdotiques, non pas l'âme de sa musique. A cet égard, Hugo Wolf a rempli en pays germanique une fonction libératrice et amplificatrice qui est un peu comparable à celle du trio Fauré-Debussy-Ravel pour la mélodie française laquelle, avant ceux-ci, se rattachait encore beaucoup à l'ancienne *romance* (là aussi on est passé du populaire au savant et à l'intellectuel).

Quelle que soit la liberté et l'invention d'un artiste, il est toujours possible de retrouver chez lui un certain nombre de constantes qui font son style, son accent, son comportement habituel, sa manière d'être. Ceci est valable aussi bien dans les attitudes du corps et dans les gestes de la vie, que dans les manières de penser ou d'écrire. Wolf n'échappe évidemment pas à la règle commune, et on peut grouper en un certain nombre de familles les figures musicales qu'il emploie le plus volontiers dans des circonstances données. C'est ce qui a été fait avec beaucoup de minutie par un musicologue anglais, Eric Sams, à qui l'on doit une remarquable et exhaustive analyse des Lieder de Wolf. Il a dressé une sorte d'inventaire des figures musicales favorites de notre musicien en les réduisant, autant que faire se peut, à un certain nombre de communs dénominateurs selon qu'il s'agit d'idées, de sentiments ou de types : beauté physique, dévouement, faiblesse, petitesse physique, petitesse morale, ironie, gaieté, amour-passion, amour-bagatelle, elfes, fées, reîtres, etc. Il est ainsi parvenu à cataloguer une trentaine de formules, ou figures, qui sont comme autant de *Leitmotive* personnels, *Leitmotive* de base, mais déformables à l'infini, pour exprimer une gamme immense de situations physiques ou psychologiques (à ne pas confondre avec le *Leitmotiv* wagnérien qui est, lui, une sorte de code, de langage conventionnel et préétabli de caractère obligatoire et impérieux pour s'y retrouver dans la forêt wagnérienne comme au moyen des traits de peinture apposés sur les arbres et les rochers de la forêt de Fontainebleau). Le travail de bénédictin auquel s'est

livré Eric Sams ne constate pas l'établissement par Wolf d'un catalogue de formules *a priori,* mais un certain nombre de constantes qui se dégagent *a posteriori* de l'œuvre de notre musicien. Sans pouvoir même citer seulement quelques exemples, ce qui nous entraînerait à des développements trop longs et à des considérations techniques qui n'ont pas leur place ici, on a cependant voulu signaler cette entreprise qui est extrêmement intéressante, passionnante même pour les admirateurs de Hugo Wolf, et qui souligne la vocation et la technique *symbolistes* du musicien.

Comment, demandera-t-on enfin, a évolué ce style si particulier ? En fait, il a peu évolué. La première et principale raison en est la brièveté de la période réellement créatrice de Hugo Wolf, période qui ne couvre que neuf années (1888-1897) dont on a vu qu'elles se réduisent, en fait, à quatre. Certes, étant donné le caractère capricieux et éruptif de la création wolfienne, on aurait pu s'attendre, au sein même de cette brièveté, à des phénomènes surprenants et déroutants qui n'auraient été en somme que bien normaux dans l'anomalie, si l'on veut bien se rappeler que, de 1875 à janvier 1888, Hugo Wolf ne compose que des Lieder d'une valeur mineure, puis que, subitement, d'un mois à l'autre, dès février 1888, c'est une première éruption de chefs-d'œuvre parfaitement constitués qui commence.

Néanmoins, on peut distinguer quelques éléments évolutifs au cours de l'élaboration de ses grands cycles. Les caractères du style de maturité de Wolf tels que l'on a tenté de les définir sommairement ci-dessus, sont formés dès le premier recueil, c'est-à-dire les 53 *Mörike-Lieder*. Mörike est un « poète-poète » avec la sensibilité duquel celle de Hugo Wolf devait tout particulièrement bien, et tout naturellement bien, s'accorder. Il ne semble pas qu'il y ait eu là le moindre problème pour le compositeur dont la déclamation lyrique en style *recitativo arioso* et dont le besoin de s'exprimer largement au piano (en une écriture à la contexture très fournie, très indépendante de la ligne vocale, et où abondent les grands préludes et postludes pour l'instrument seul) sont fixés dès le début.

Une adaptation un peu particulière a dû faire sentir sa nécessité en abordant le recueil suivant, les *Gœthe-Lieder* : Gœthe est un

poète infiniment moins « poète » que le précédent, et par contre un orfèvre intellectuel qui a fait prendre conscience à Wolf de ses problèmes. C'est à partir de ce recueil qu'il a parlé de ceux-ci à ses amis, à Paul Müller notamment, dans le sens que l'on a indiqué ci-dessus.

Alors que précédemment c'est l'esprit symboliste qui domine l'écriture musicale (et c'est là où l'inventaire d'Eric Sams prend toute sa valeur), c'est plutôt le portrait, la scène de genre, le croquis extrêmement vifs et animés que l'on trouvera dans les *Eichendorff-Lieder* et surtout dans le *Spanisches Liederbuch* dont le caractère goyesque ne tient nullement à des intentions folkloriques (il n'y en a pratiquement aucune), mais où se trouve le charme particulier au Goya non féroce, à celui des cartons de tapisseries.

Par contre, une évolution plus sensible se dessine dans les deux recueils italiens où, d'une part, nous voyons apparaître des traits folkloriques (à l'état de symboles et non à titre anecdotique — suggestion de guitares, par exemple), et d'autre part une concentration générale se produit. Concentration de la forme (à part quatre ou cinq morceaux, les Lieder italiens sont brefs — deux pages, parfois une seule).

Concentration des moyens d'écriture — celle-ci se simplifie, se clarifie, tout en restant, quand il le faut, dans l'esprit convulsif qui est volontiers celui de Wolf (c'est l'époque où il écrit : « Maintenant, je ne veux plus écrire que comme Mozart »). Concentration dans l'expression : l'élément lyrique (que Wolf avait déjà restreint considérablement par rapport à ses prédécesseurs) se réduit encore pour laisser place au trait dramatique rapide et profond de caractère déjà *expressionniste.*

Cette concentration atteint son plus haut point de réalisation et d'efficacité dans les trois *Michelangelo Lieder* qui constituent son testament.

Quelques dernières remarques, qui sont peut-être un peu anecdotiques, mais qui apportent un peu de lumière sur l'homme pathétique qu'est Wolf : les poèmes d'amour sont en très grande majorité (à plus de 80 %) ceux qui ont été choisis par un homme qui n'a pratiquement pas connu l'amour. Les poèmes d'inspiration purement

religieuse ou faisant positivement intervenir des idées chrétiennes sont également fort nombreux chez celui qui se donne comme un libre-penseur (près de 30 %). Par ailleurs, on observera, chez Wolf, le choix extrêmement fréquent de poèmes comportant une dualité, une superposition d'impressions, dualité que la musique du compositeur excelle à traduire (par exemple dans *Auf ein altes Bild,* il y a d'une part le charme enfantin correspondant au tableau de la Vierge et de Jésus, et d'autre part la tragédie du Calvaire qui est évoquée par le fait que le fond du tableau est une jolie et poétique forêt, mais qu'un arbre de celle-ci sera le bois de la Croix). On notera enfin que, chez un artiste dont la vie fut passablement bohême et mal organisée sur le plan pratique, chacun des Lieder est toujours soigneusement daté du jour précis où il a été composé (mais là aussi nous retrouvons peut-être le fruit de l'un des grands principes de notre musicien : l'œuvre avant l'homme).

On a placé en tête de ces pages une phrase de Hugo Wolf à Paul Müller, phrase dite à la veille du moment où le compositeur va entrer pour toujours dans le silence : « On n'est pas enlevé avant d'avoir dit ce qu'on avait à dire ». Il parlait ce jour-là de Mozart et de Schubert. C'était en 1896 dans une conversation où, plein de projets et de confiance en l'avenir, il entretenait son ami de son futur opéra, *Manuel Venegas,* qui ne fut jamais écrit. C'est à ce moment précis que sa carrière va se briser, mais, hélas ! non par la mort — sinon une mort progressive qui allait durer cinq longues années. C'est Romain Rolland qui fait observer qu'en art il n'y a pas beaucoup d'exemples d'un sort aussi terrible. Romain Rolland est le seul auteur français qui ait consacré quelques pages un peu pensées et documentées à Hugo Wolf. Et encore a-t-il le mérite de l'avoir fait très tôt après la mort du musicien, le 15 mai 1905, dans vingt-cinq pages excellentes et clairvoyantes parues d'abord dans *La revue de Paris* et reprises ensuite dans le volume *Musiciens d'aujourd'hui.* Voici ce qu'il dit à ce sujet : « L'infortune de Nietzsche n'en approche point *(de ce sort terrible de Wolf),* car la folie de Nietzsche fut, dans une certaine mesure, productrice d'énergie : elle fit jaillir du génie des éclairs qui n'en fussent jamais sortis dans

un état d'équilibre et de santé parfaite. (...) Des génies faits pour être heureux, Mozart, Schubert, Weber, ont été heureux malgré tout pour avoir conservé jusqu'au bout, dans un corps miné par les fatigues et par les privations, la pleine santé de l'âme et la joie de créer qui illuminent la nuit où ils se débattent ! Mais il est un pire destin, et il s'en faut de beaucoup qu'un Beethoven, pauvre, déçu dans ses affections, muré en lui-même, ait été le plus malheureux des hommes. Rien ne lui restait que lui-même ; mais du moins il s'appartenait (...). La folie de Wolf fut l'anéantissement ».

Anéantissement dont il fut, un temps, le spectateur ; en 1897, au moment des malaises définitifs, parmi des projets d'avenir pleins d'espoir, il notait : « ... Les présages d'une nuit sinistre qui s'avance du lointain ».

L'ŒUVRE

Le catalogue complet des compositions de Hugo Wolf est publié en fin de volume. Il fait ressortir un nombre d'œuvres considérable dans plusieurs genres. En examinant ci-dessous la liste des seules œuvres qui sont analysées dans le présent chapitre, on pourra penser que l'on a ici ignoré et sacrifié beaucoup de titres. Les raisons en sont les suivantes. La presque totalité des compositions pour piano, pour ensembles de chambre, pour orchestre, et pour chœurs sont des œuvres généralement d'extrême jeunesse, peu significatives, qui ne peuvent intéresser que les spécialistes, et que Hugo Wolf n'estimait pas outre mesure. Quant aux Lieder, on a laissé de côté ceux composés également pendant la jeunesse et que l'auteur n'avait jas jugé nécessaire de publier.

La présente analyse portera donc uniquement sur les onze grands recueils ou cycles de Lieder constituant la production de la maturité, soit 242 pièces (qui sont examinées une à une) ; sur la *Sérénade italienne* qui a acquis une certaine popularité ; sur la seule grande œuvre symphonique achevée, et qui est malheureusement ignorée des chefs d'orchestre, *Penthesilea* ; et sur *Le Corregidor,* ouvrage imparfait mais qui joue un rôle trop important dans la lutte créatrice de Hugo Wolf pour pouvoir être passé sous silence.

En tête de chaque recueil de Lieder, avec l'année de publication, on a indiqué le nom de l'éditeur initial : ajoutons aussitôt

qu'actuellement les Lieder de Hugo Wolf sont tous repris et publiés par les Editions Peters.

Dans le cours de ce chapitre, on donnera un bref condensé de chaque poème (condensé qui n'a jamais la prétention d'être une traduction). Sans méconnaître les inconvénients d'une telle présentation et son aspect didactique un peu ingrat, on a voulu réaliser un *guide pratique* à l'usage des mélomanes et discophiles, guide dont l'auteur ne dissimule pas le caractère sommaire, mais qui tente d'éclairer et de favoriser l'écoute compréhensive. Les pages de ce chapitre sont sans doute plus faites pour être consultées qu'absorbées en une lecture intensive (une table alphabétique des 242 Lieder se trouve en fin de volume).

LE RECUEIL DE 1887

Publication en 1888. Wetzler

A l'automne de 1887, l'ami de Hugo Wolf, Friedrich Eckstein, fit publier par Emil Wetzler un ensemble de douze Lieder en deux cahiers dont le compositeur dédia l'un à sa mère, et l'autre à la mémoire de son père. Il s'agit de pièces choisies par Wolf lui-même dans sa production précédente, pièces échelonnées entre 1877 et 1887. Ce sont là les premières notes de musique de Hugo Wolf qui aient connu les honneurs de l'imprimerie. Ces pages sont d'une technique parfois encore rudimentaire, et l'accent en est généralement peu personnel : il y a relativement peu à dire de ces compositions que, comme ses autres œuvres de jeunesse et d'apprentissage, Wolf appelait ses « kleine Wölferl » (louveteaux).

1. — MORGENTAU (Rosée du matin), Windischgraz, 19 juin 1877.

Texte tiré « d'un vieux livre de chansons » : simple tableau matinal, la brise a chassé la nuit ; oiseaux, roses, etc. Musique d'une simplicité un peu affectée.

2. — DIE SPINNERIN (La fileuse), Vienne, 12 avril 1878.

Poème de Rückert : *Comment puis-je rester filer à la maison quand la nature et l'amour m'appellent au-dehors.*

Une assez pâle imitation du style de Schumann.

3. — DAS VÖGLEIN (Le petit oiseau), Vienne, 2 mai 1878.

Poème de Hebbel : *l'oiseau vole à portée de votre main mais vous échappe toujours. Ne désespérez jamais : un jour il sera à vous.*

Chanson d'amour un peu simplette mais d'une invention mélodique franche.

4. — MAUSFALLEN-SPRUECHLEIN (Couplet de la souricière), Maierling, 18 juin 1882.

Il s'agit d'une sorte de comptine sur un charmant poème de Mörike : le rite veut que l'enfant fasse trois fois le tour de la souricière pour chanter cette invocation à M. et Mme Souris.

La partie de piano se contente de souligner délicatement les images du texte.

5. — WIEGENLIED IM SOMMER (Berceuse d'été), Vienne, 17 décembre 1882.

Au coucher du soleil, les oiseaux, puis les mouches, puis les anges viennent souhaiter bonne nuit à l'enfant dans son berceau.

Cette musique du poème de Reinick témoigne d'une technique déjà plus soutenue. Berceuse traditionnelle à l'invention mélodique simple et fraîche.

6. — WIEGENLIED IM WINTER (Berceuse d'hiver), Vienne, 20 décembre 1882.

Dors, doux enfant, les vents sauvages t'apporteront des rêves étincelants d'arbre de Noël ; dors, doux enfant, au printemps le jardin éclatera de mille fleurs.

Autre poème de Reinick, autre berceuse traditionnelle. Recherche de symbolisme dans la partie de piano (évocation du vent) en un style qui n'est pas sans rappeler un peu Chopin.

7. — ZUR RUH ! ZUR RUH ! (Reposez...), Vienne, 16 juin 1883.

Reposez, membres las, fermez-vous paupières fatiguées ! Loin de la terre, que vienne la nuit au bout de laquelle je trouverai la lumière.

Ce poème de Kerner a été lu par le Dr Michael Haberlandt au bord de la tombe de Hugo Wolf le jour de ses obsèques. La première partie, dans un sentiment de plainte, est très heureusement venue, mais la seconde prend un ton de grandeur un peu conventionnelle. On notera un léger souvenir du 2e acte de *Tristan.*

8. — DER KÖNIG BEI DER KRÖNUNG (Le roi au sacre), Vienne, 13 mars 1886.

Poème de Mörike consistant en une sorte d'hymne-serment devant l'autel de la Patrie : le roi s'engage à défendre le droit, la vérité, et la paix, ou à mourir.

La progression harmonique des accords a une physionomie quelque peu wagnérienne (similitude rare chez cet admirateur de Wagner). L'accent mélodique est infiniment plus personnel que dans les pièces précédentes, et le style de déclamation et de prosodie caractéristique de Wolf commence à se dégager ici pour la première fois. La convention patriotique est un peu lourdement poussée dans la montée finale.

9. — BITEROLF (IM LAGER VON AKKON 1190) (Biterolf au camp d'Acre en 1190), Vienne, 26 décembre 1886.

Texte de Josef von Scheffel (chanson mélancolique de Biterolf à la croisade). Pensées vers les vertes forêts de la Thuringe natale et vers la bien-aimée lointaine. Mais le cœur du soldat de Dieu ne doit pas s'attendrir et restera ferme pour porter sa Croix.

Avec son sentiment nostalgique de complainte, toute la première partie est très bien venue, dans une ample articulation du texte lui donnant une splendide déclamation d'hymne. Mais le service de Dieu n'a pas aussi heureusement inspiré le compositeur, et on note ensuite un fléchissement.

10. — WAECHTERLIED AUF DER WARTBURG (NEUJAHRSNACHT DES JAHRES 1200) (Chanson du veilleur de la tour de guet. Nuit du Nouvel An 1200), Vienne, 24 janvier 1887.

Texte de Josef von Scheffel : sonnez, trompettes, louez Celui qui conduit le monde, et que le Seigneur bénisse le Siècle nouveau.

L'invention mélodique a de l'accent, et le contrepoint pianistique de la vigueur dans un sentiment de grandeur cependant conventionnel.

11. — WANDERERS NACHTLIED (Chanson du voyageur dans la nuit), Vienne, 30 janvier 1887.

Ce texte de Gœthe a déjà été traité par Schubert : douce paix tu es le baume céleste de tous les maux. Je suis las du monde. Viens dans mon cœur.

L'invention mélodique n'a pas le simple et sublime jaillissement schubertien. Mais il faut noter ici la beauté de certains fragments du décor pianistique (notamment sur les mots « Je suis las du monde » et « Douce paix, viens dans mon cœur »). Harmoniquement, c'est déjà du Wolf de la maturité. Et un très beau postlude pianistique.

12. — BEHERZIGUNG (Résolution), Vienne, 1er mars 1887.

Brève exhortation de Gœthe : la lâcheté, ni la timidité, ni l'hésitation ne donnent la liberté ; seules la vaillance, la détermination et la force apportent l'aide des Dieux.

Sur un rythme martial uniforme, la musique suit le poème, d'abord en un chromatisme équivoque, puis évoluant vers une vigoureuse affirmation (Voir aussi *Gœthe-Lieder* n° 24).

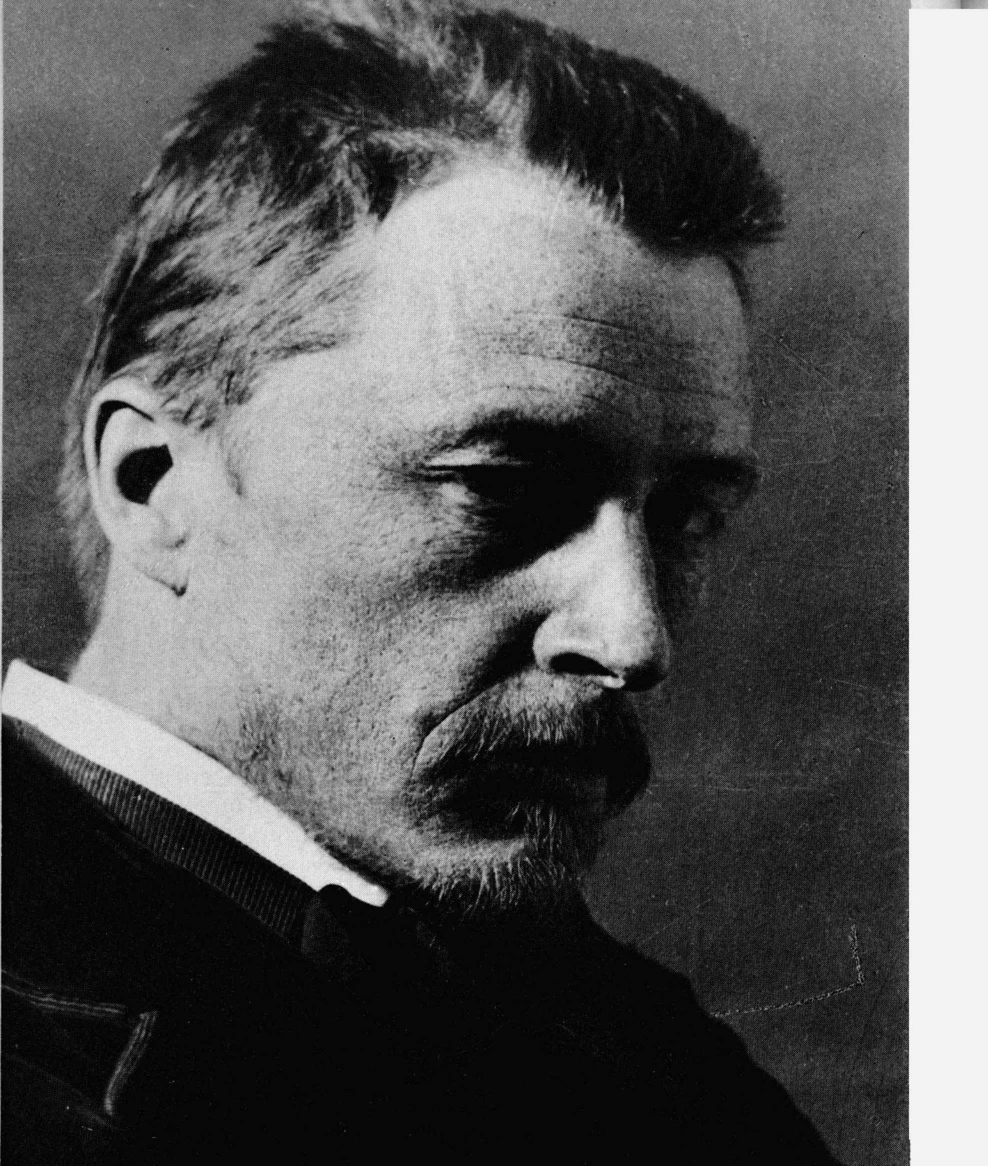
LES " MORIKE-LIEDER "

53 Lieder sur des poèmes d'Eduard Mörike, composés à Perchtoldsdorf et Unterach du 16 février au 26 novembre 1888. Publication en 1889 (Wetzler).

Petit bourgeois de village, mal marié, pasteur campagnard sans vocation, et professeur de littérature pour jeunes filles, Eduard Mörike (1804-1875) possède une des plus jolies sensibilités qui soient parmi les poètes allemands. C'est un Souabe mélancolique, rêveur, qui est penché sans cesse sur les mystères de l'âme et du cœur, mais qui n'est jamais coupé de la réalité ni du monde extérieur, en quoi il est d'un romantisme élargi : il n'impose pas sa vision du monde à travers son âme, mais met sa propre sensibilité en vibration par les impressions reçues de l'extérieur. C'est ce qui fait l'harmonie, l'équilibre et la diversité de son art. Mais cette discrétion et cette modestie lui interdisent la puissance que l'on trouve chez les grands romantiques pur sang. C'est un inquiet qui aime le mystère des régions surnaturelles et obscures, mais qui aime aussi se rassurer par une claire vision des choses réelles. Sa poésie est faite d'une simplicité et d'une naïveté parfois un peu affectées, encore qu'il ait toujours conservé une faculté enfantine de rêve — c'est ce qui fait souvent vivre sa poésie dans des pays imaginaires et légendaires, îles merveilleuses dans les mers lointaines et azurées où règnent les Elfes et les Fées, le royaume d'Orplid. Son *art poétique* est générateur d'une musique verbale qui offrait beaucoup de séductions aux musiciens — lesquels l'ont fréquemment sollicité. Cet *art poétique* est défini par son propre poème (mis en musique par Hugo Wolf) *A une harpe éolienne* : « Voix du monde entier, silencieuse en elle-même, mais mélodieuse quand les doigts du vent la caressent, et qui transmue la muette harmonie du monde en musique ».

La poésie de Mörike se manifeste par une fine sensualité qui s'adresse autant à l'oreille qu'à l'imagination. L'influence classique des Grecs alexandrins n'en est pas absente sur le plan lyrique. Classique et romantique, mystique et païen, savant et populaire (car ses Elfes et ses Fées sont souvent les braves garçons et filles d'une Atlantide très souabe), subjectif dans un univers de réel et d'irréel qui se superpose à son être et le conditionne, rêveur enlisé dans une vie médiocre, Mörike est un homme et un artiste plein de contradictions dont il ne joue d'ailleurs pas en dramaturge tourmenté, mais dont il s'accommode avec une sorte de délectation.





Il y avait là plus d'un trait pour séduire un Hugo Wolf jeune. Les textes de Lieder sont choisis à travers tous les recueils publiés par Mörike, et leur ensemble constitue un panorama assez complet de cet univers poétique si divers (Wolf a mis en musique un peu plus du quart des poèmes de Mörike). A cet égard, les quatre cahiers groupant les 53 *Mörike-Lieder* constituent une somme exhaustive, et une sorte de manifestation sur la route de l' « œuvre d'art total » dont la réalisation géniale et inspirée aurait dû amplement consoler Hugo Wolf de n'avoir jamais atteint la cîme de ses rêves dans le domaine de l'opéra. C'était ici faire infiniment plus et mieux, et porter cette idée de l' « œuvre d'art total » héritée de Richard Wagner sur un plan qui était bien spécifiquement celui de Wolf.

Ajoutons que Wolf aura contribué à donner à Mörike une place de premier rang parmi les poètes allemands dans son propre pays où on l'avait jusqu'alors négligé et méconnu. Son culte, affectueux on peut le dire, est illustré par un petit fait : Wolf s'est beaucoup démené pour que les Lieder soient publiés avec un beau portrait du poète en frontispice, souci assez inhabituel de la part d'un musicien (du reste le titre de l'œuvre n'est pas « Lieder de Hugo Wolf sur des poèmes de Mörike » mais, selon une formule qui, ainsi qu'on l'a déjà fait observer, deviendra constante chez lui, « Poèmes de Mörike pour voix et piano, mis en musique par Hugo Wolf »). L'un des meilleurs historiens de Hugo Wolf, Ernst Decsey, qui connut bien le compositeur dont il était le benjamin de dix ans seulement, remarque que les *Mörike-Lieder* ont été très vites populaires et « sont sur les pianos des plus pauvres maisons à côté des Lieder de Schubert ». Répétons que si Wolf a été un musicien « maudit », ce n'est pas, comme pour beaucoup d'autres, parce qu'il a été un isolé, un méconnu, ou un incompris : sa musique a été « consommée » très rapidement — c'est là un des traits caractéristiques de la vie musicale allemande.

1. — DER TAMBOUR (Le tambourinaire), 16 février 1888 (jusqu'au numéro 43, ces Lieder sont composés d'une seule traite à Perchtoldsdorf).

Dans une garnison lointaine, un petit tambourinaire s'abandonne

à ses rêves de gourmandise : si ma mère était une magicienne, elle pourrait être la vivandière du régiment, et j'aurais des saucisses et du vin plein mon shako.

Cette pièce de caractère symboliste et au bord du descriptif (imitation du tambour au piano, ou formules allusives pour d'autres images) se rattache encore aux Lieder de jeunesse. La fantaisie puérile du tambourinaire a inspiré à Wolf une égale fantaisie : toutes les images successives nées de la gourmandise se voient évoquées par l'apparition d'idées thématiques nouvelles, ce qui donne une grande richesse motivique à ce morceau.

2. — DER KNABE UND DAS IMMLEIN (L'enfant et l'abeille), 22 février 1888.

Une abeille bourdonne parmi les fleurs. « — M'apportes-tu un message de ma bien-aimée ? » dit le petit garçon. « — Ta bien-aimée ne sait rien de l'amour ; c'est une petite fille qui va encore à l'école ! » « — Alors, va lui dire qu'il n'y a rien de plus doux à embrasser ».

La musique prend ici un climat magique de conte enfantin, et se permet quelques traits descriptifs (trilles évocateurs du bourdonnement).

3. — JAEGERLIED (Chanson du chasseur), 22 février 1888.

Combien délicate est la trace de l'oiseau dans la neige, mais plus délicate encore est l'écriture de ma bien-aimée. Combien est vif et aérien le vol du héron, mais les pensées du vrai amour volent encore plus vite et plus haut.

Ce Lied est remarquable par la technique personnelle selon laquelle Wolf métamorphose la poésie en musique avec la touche juste. La mesure à 5/4, exceptionnelle chez lui, montre que ce rythme impair et équivoque a été soigneusement choisi. Intentions symbolistes presque descriptives (notamment les premières mesures du piano pour les pas de l'oiseau dans la neige, et les appels de cor évocateurs du plein air).

4. — EIN STUENDLEIN WOHL VOR TAG (Instant avant le jour), 22 février 1888.

A l'aube, dans le demi-sommeil, une hirondelle me crie : « Ton amoureux est infidèle. Il est étendu auprès d'une autre ! » « — Tais-toi, et vas-t-en. L'amour et la vérité sont comme un rêve à l'aube ».

Ici, le retour des mots « wohl vor Tag » (juste avant l'aube) joue le rôle d'un refrain. Cette répétition de caractère strophique est volontaire, et volontairement accentuée dans la musique. Malgré l'emploi d'un schéma traditionnel aussi rigide, la progression psychologique est respectée, progression tonale ascendante par demi-tons soulignant le passage du demi-sommeil au réveil et à la désillusion.

5. — DER JAEGER (Le chasseur), 23 février 1888.

Depuis trois jours sous la pluie, sans voir passer le moindre gibier, un chasseur professionnel se morfond dans sa cabane solitaire : sans soleil, sans chevreuils, mais aussi sans amour, car il s'est querellé avec sa bien-aimée.

Le poème, assez médiocre dans le style de la romance sentimentale, n'a guère inspiré Wolf qui commence dans le style populaire, et poursuit sur un ton mélodramatique assez grandiloquent.

6. — NIMMERSATTE LIEBE (Amour insatiable), 24 février 1888.

L'amour ne peut être comblé par des baisers : autant vouloir remplir d'eau une passoire. Il faut toujours davantage : l'amour est ainsi, jamais satisfait ; et la sagesse de Salomon lui-même n'y peut rien.

C'est une page très caractéristique de Wolf, très *écrite* en ce qui concerne le commentaire pianistique, et avec beaucoup d'arrières-pensées sarcastiques, d'un humour assez amer que vient dérider le motif populaire légèrement burlesque de la conclusion.

7. — AUFTRAG (Appel), 24 février 1888.

C'est une lettre en vers écrite par Mörike à l'un de ses cousins dont la petite amie est l'intime de la sienne : je suis sans nouvelles ; demande à celle que tu aimes de parler à son amie et de me rassurer, car je suis à moitié poète, donc à moitié fou.

Le poème de Mörike est prosaïquement sentimental, mais Wolf transpose avec humour dans une ambiance de chansonnette gaie, dans un style voisin du café-concert qu'il affectionnera parfois, style satirique très typique de sa part.

8. — ZUR WARNUNG (Avertissement), 25 février 1888.

Après une nuit de beuverie, je me suis éveillé chavirant. J'ai demandé à ma Muse de m'inspirer une chanson : elle m'a envoyé des vers de mirliton. Alors, j'ai bu un coup, et cela a sauvé la situation. N'oubliez pas la leçon : rien de tel qu'une bonne gueule-de-bois pour l'inspiration.

L'humour de Mörike est passablement lourd. L'invention mélodique de Wolf est assez banale, mais le commentaire pianistique est plein de détails fantaisistes et pittoresques (« vers de mirliton »), et la technique *symboliste* se perfectionne.

9. — LIED VOM WINDE (Chanson du vent), 29 février 1888.

« — D'où es-tu ? » dit l'enfant au vent sauvage. « — De nulle part et de partout ! » répond le vent. « — D'où est l'amour ? » « — L'amour est comme le vent ! Il n'a pas de maison. Si je vois celle que tu aimes, je la saluerai pour toi ! Adieu ! »

Le poème de Mörike est joli et nullement conventionnel, et cependant ce sont des tournures assez conventionnelles qu'il inspire à Wolf avec ces rafales de gammes chromatiques et ces tremolos trop attendus en la circonstance. Ici, c'est la ligne mélodique vocale qui a de la qualité, et la partie pianistique qui est faible.

10. — BEI EINER TRAUUNG (A une noce), 1er mars 1888.

Devant une assistance choisie, ils sont deux qui vont être mariés. L'orgue joue, mais je crains que les cloches ne résonnent pas au Ciel. Elle pleure et il grimace. Ce n'est évidemment pas un mariage d'amour.

La solennité de la musique est sarcastique de cette ironie grinçante dont Wolf est coutumier : plus marche funèbre que marche

nuptiale. Cette page n'est qu'un rapide croquis, d'une veine aux franges du café-concert.

11. — ZITRONENFALTER IN APRIL (Papillon en avril), 6 mars 1888.

Méchant soleil qui me réveille avant l'heure, alors qu'il n'y a rien à butiner avant mai. Même si une jeune fille m'offre le miel de ses lèvres roses, je mourrai misérablement avant que mai n'ait pu voir ma belle parure d'or.

L'invention mélodique est fraîche et simple. La partie de piano n'est qu'un accompagnement légèrement orné. L'équivoque majeur-mineur donne de la saveur à une page qui, sans cela, serait un peu pâle.

12. — DER GENESENE AN DIE HOFFNUNG (Invocation du convalescent à l'Espérance). 6 mars 1888.

Dans la lumière mortellement pâle du jour levant, le poète invoque la déesse de l'Espérance : je t'ai négligée jusqu'à ce jour, mais pardonne-moi, sors de ta pénombre, montre-moi ton visage lumineux comme la Lune, et prends-moi dans tes bras.

C'est peut-être ce thème poétique qui, symboliquement, a poussé Hugo Wolf à placer ce Lied en tête du recueil des *Mörike* lors de l'édition. Le symbolisme de la musique s'affirme dès les mornes et sombres octaves graves du début de ce morceau dont l'intonation a une grandeur beethovénienne. La conception originale et personnelle du Lied wolfien s'affirme : pas de schémas préétablis empruntés aux genres vocaux traditionnels ; développements libres sans redites, sans recherches de symétries rassurantes et artificielles : c'est là que se trouve le vrai et original « wagnérisme » de Wolf (le discours *infini,* en invention perpétuelle, qui progressera jusqu'à devenir un des principes essentiels de l'Ecole viennoise, du « webernisme »). Après le début en clair-obscur, la voix et le piano montent progressivement vers une exultation intérieure qui culminera doucement sur les paroles « mondenhelle Angesicht » (visage

lumineux comme la Lune), pour retomber dans une prière dont la coda pianistique est comme l'Amen. Homogénéité de composition entre les paroles et la musique, indépendante de la ligne vocale et du décor pianistique : le grand art de Hugo Wolf est né dès les premières pages du recueil.

13. — ELFENLIED (Chanson de l'Elfe), 7 mars 1888.

Le veilleur de nuit a crié : « Onze heures ! » Un petit Elfe endormi croit qu'on l'appelle (en allemand *Elf* signifie aussi *Onze*). *Il se réveille, se frotte les yeux, et vient jusqu'à un mur couvert de vers luisants. Toutes ces petites fenêtres allumées, ce doit être une noce, se dit-il. Et il essaye de se pencher à l'intérieur, mais sa tête se cogne durement à la pierre. Aïe !*

Ce petit poème enfantin n'est pas très sublime, mais il inspire à Wolf quatre pages très ciselées de brèves notations pittoresques qui sont aussitôt reproduites symboliquement (petits gestes pour se frotter les yeux, marche à petits pas feutrés, choc sur la pierre, petit cri...

14. — DER GAERTNER (Le jardinier), 7 mars 1888.

Un jeune jardinier s'est posté pour voir passer la jolie Princesse sur son cheval blanc avec un panache écarlate à son bonnet : « Pour une seule de ces plumes, je donnerais toutes mes fleurs ». Et elle passe.

Le morceau se déroule sur un rythme obstiné, à la fois dansant et trottinant confié au piano lequel n'a pas ici d'autre rôle que descriptif (Wolf possède toute une gamme de formules pour les différentes marches à pied ou à cheval, nous le verrons). La mélodie vocale est très simple, comme une chanson enfantine (le côté enfantin qui est un peu artificiel chez Mörike, est très naturel à Wolf). Cette simplicité des moyens employés n'empêche cependant pas le musicien de réussir là une évocation très poétique du tableau visuel et de l'émerveillement du jeune jardinier.

15. — ABSCHIED (Adieu), 8 mars 1888.

Un homme est entré chez moi, pompeusement, sans frapper, et m'a dit qu'il était mon critique. Il a critiqué mon nez. En le reconduisant, je lui ai dit cordialement au revoir en lui envoyant ma chaussure au derrière. De ma vie, je n'ai vu quelqu'un descendre aussi vite un escalier.

Avec un matériel thématique très restreint (l'unisson anguleux du début symbolisant le critique malveillant, et les deux petits accords pointus sur « Je suis votre critique »), Wolf réalise un morceau de genre extrêmement fouillé quoique avec des effets un peu faciles dans le genre de ce qu'on peut improviser de bonne humeur en se mettant au piano après un excellent dîner. Là encore, veine dans les franges du café-concert.

16. — DENK'ES, O SEELE (Songes-y, ô mon âme), 10 mars 1888.

Dans le bois il y a un petit sapin vert qui poussera un jour sur la tombe. Songes-y, ô mon âme. Dans le pré, il y a deux petits poulains noirs qui tireront un jour ton corbillard.

Ce poème se trouve à la dernière page de la nouvelle de Mörike *Le voyage de Mozart à Prague* : après le départ de Mozart, la jeune fille retrouve une ancienne chanson bohémienne dans laquelle elle voit l'annonce de la fin prématurée du musicien. C'est une des très belles pages de Wolf, d'un beau lyrisme sombre, dramatique, sans emphase, et d'ailleurs avec quelque chose de berliozien. Elle commence avec une musique simple, dans le style de la ballade. Les harmonies s'assombrissent sur le sapin. Les petits poulains font renaître le rythme trottinant du cheval de la Princesse (n° 14). Une démarche pesante et solennelle s'établit dramatiquement sur le corbillard, et le piano conclut seul sur une batterie de marche funèbre.

17. — AUF EINER WANDERUNG (Un voyage), 11 mars 1888.

J'arrivai dans une heureuse petite ville aux rues inondées de la pourpre du soleil couchant. J'entendis une voix chanter comme des cloches d'or ou un chœur de rossignols. Immobile, j'écoutai, enchanté, me demandant comment je me trouvai là, comme en un rêve. Oh ! Muse, tu as enveloppé mon âme dans l'extase de l'amour.

Une des plus belles inspirations à la fois du poète et du compositeur. D'abord, trottinement du voyageur (voir n° 14 et 16). Du mi majeur au brillant ré majeur, et au moelleux ré bémol, la musique devient magique et lyrique pour les rossignols. Un grand interlude de piano laisse s'épanouir l'émotion intérieure. Puis la vision enchanteresse s'exalte jusqu'à l'invocation finale, après quoi le piano conclut seul dans une grande coda de dix-huit mesures où se concentre à nouveau toute l'émotion du morceau (il y a là un des beaux exemples d'utilisation « symphonique » du piano si fréquente chez Wolf).

18. — GEBET (Prière), 13 mars 1888.

Que ta volonté soit faite, Seigneur. Les joies et les peines coulent de tes mains. Ne m'envoie ni trop des unes, ni trop des autres. Car dans le juste partage est la sérénité du cœur.

Musique simple, recueillie, avec une légère solennité comme pour un cantique. Hugo Wolf ne prend personnellement la parole de façon lyrique que sur les derniers mots, après quoi six mesures de piano concluent comme un Amen.

19. — VERBORGENHEIT (Secret), 13 mars 1888.

O monde, laisse-moi savourer seul mes joies et mes peines.

Ni pour le poète, ni pour le musicien ce n'est une grande page : beaucoup de sentimentalité grandiloquente au centre de cette romance de salon (qui fait toujours grand effet).

20. — LIED EINES VERLIEBTEN (Chant d'un amoureux), 14 mars 1888.

Pendant les heures sombres, avant l'aube, mon cœur m'éveille pour penser à toi. Si j'étais pêcheur ou meunier, je serais déjà à l'ouvrage. Mais, pauvre malheureux, je reste là ne pensant qu'à une petite indocile.

La qualité du sentiment musical est ici très fine et d'une grande délicatesse intérieure. Quelques touches symbolistes sur les gestes du

pêcheur et du meunier. Une des très belles inspirations lyriques de Wolf.

21. — Selbstgestaendnis (Aveu à moi-même), 17 mars 1888.

Enfant unique, j'ai été gâté. J'en suis reconnaissant, mais je pense parfois qu'il m'aurait été aussi profitable d'être puni à la même échelle.

Chanson ironique, sans prétention, et dont l'écriture conventionnelle peut être considérée comme pince-sans-rire.

22. — Erstes Liebeslied eines Maedchen (Premier chant d'amour d'une jeune fille), 20 mars 1888.

L'amour est aveugle, il va à la pêche. Comment une enfant craintive peut-elle dire ce qu'elle a pris : une savoureuse anguille ou un serpent venimeux ? Cela se tord, se tourne, glissant, fouettant, mordant en moi ! Agonie et bénédiction tout à la fois ! J'en mourrai vite !

Dans une lettre datée du même jour, Wolf considère cette pièce comme un chef-d'œuvre dépassant tout ce qu'il a fait, « musique assez intense pour déchirer le système nerveux d'un bloc de marbre ». Ce poème, qui est peut-être de la plus parfaite naïveté, a été l'objet d'exégèses freudiennes. Wolf le considérait comme typique des obsessions démoniaques assaillant parfois Mörike. La musique est d'une structure extrêmement simple et basée sur la répétition (innocence), mais ses détails de rédaction sont fièvreusement symboliques de cet étrange texte (diabolisme).

23. — Fussreise (Promenade à pied), 21 mars 1888.

Quand je me promène dans les bois de bon matin, j'éprouve ce qu'Adam dut éprouver à l'aube de la Création. Père Adam que les professeurs austères condamnent, vous n'aviez peut-être pas complètement tort ! Avec la grâce de Dieu, puisse toute ma vie être comme une telle promenade par un tel matin.

Dans une lettre du même jour, Wolf écrit que *Fussreise* est encore un million de fois mieux que le morceau de la veille. Effectivement, il s'agit d'une musique vraiment radieuse. Elle est bâtie

sur un même rythme indiscontinu symbolisant la marche à pied. L'invention mélodique fait tout, simple, pleine de confiance, de fraîcheur, et d'amour de la vie. Le chant est interrompu périodiquement par des interludes de piano où se poursuit la marche heureuse et allègre. Harmonie très colorée apportant une vive impression de grand air.

24. — RAT EINER ALTEN (Conseil d'une vieille), 22 mars 1888.

J'ai été jeune et sais une quantité de choses. Inutile de clôturer votre verger : les oiseaux sauront bien y entrer. Soyez aimante et attentionnée : votre amoureux sera votre esclave.

Wolf a traité ce poème de façon conventionnelle et ironique, mais l'ironie ne se perçoit guère. Reste une chansonnette assez académique.

25. BEGEGNUNG (Rencontre), 22 mars 1888.

Quelle tempête la nuit dernière ! Dans les rues matinales balayées par le vent, une jeune fille marche. Un joli garçon la rejoint Ils se regardent, embarrassés et joyeux. Il la contemple, pensant à ses baisers tandis qu'elle tourne brusquement le coin de la rue.

Frais poème pour lequel Wolf a trouvé une jolie musique fraîche, vive, légèrement haletante, comme enlevée par le vent.

26. — DAS VERLASSENE MAEGDLEIN (La jeune fille abandonnée), 24 mars 1888.

Au chant du coq, il faut me mettre aux soins de la maison. Soudain je pense que j'ai rêvé de toi, infidèle ! Et mes larmes coulent. Et le jour se lève. Que n'est-il déjà écoulé !

Déjà mis en musique par Schumann et quatorze autres compositeurs, ce texte à la fois très populaire et très intensément poétique a été extrêmement favorable à Hugo Wolf qui en était fier. Dans ces deux courtes pages, il a réussi un chef-d'œuvre de simplicité et de justesse expressive dans un symbolisme musical très heureux (aube trouble, silence du matin, douceur du feu, etc.).

27. — STORCHENBOTSCHAFT (Le message des cigognes), 27 mars 1888.

Un petit berger vit solitaire dans sa cabane, ne se souciant même pas des Lutins qui cognent la nuit à sa porte. Une fois, il ouvre cependant : ce sont deux cigognes. Il les interroge : quelles nouvelles de ma femme, de mon bébé, de ma fille ? Embrassez-les, dites-leur que je serai de retour dans trois jours. Mais pourquoi êtes-vous deux ? Est-ce pour m'annoncer que j'ai des jumeaux ? Poliment, les deux cigognes font oui de la tête, et s'envolent.

Wolf a suivi mot à mot le petit scénario, et cela avec la grâce et la magie enfantines qui sont chez lui typiques et profondes. Le piano évoque d'abord la cornemuse du berger, les Lutins, puis en des harmonies mystérieuses l'arrivée des deux cigognes, etc., avec des figures musicales d'un charme pittoresque sans cesse renouvelé.

28. — FRAGE UND ANTWORT (Question et réponse), 29 mars 1888.

Tu me demandes pourquoi je conserve le cœur amer et meurtri ? Dis-moi pourquoi le vent souffle et pourquoi la source coule. Vois si tu peux arrêter le vent et la source.

Le prélude pianistique amène l'interrogation par son chromatisme et son rythme incertain. La réponse se fait ensuite affirmative par une mélodie franche, une harmonie diatonique, et un rythme aux accents rationnels.

29. — LEBEWOHL (Adieu), 31 mars 1888.

« Adieu » : tu ne sens pas tout ce qu'il y a de douloureux dans ce mot, et tu le prononces d'un cœur léger. « Adieu », je l'ai dit mille fois avec une peine inépuisable et le cœur brisé.

Ce poème est, pour Mörike, autobiographique (rupture avec Luise Rau). Poème simple sans littérature, pour lequel Wolf a trouvé une ligne mélodique, simple elle aussi, d'un lyrisme admirable et passionné auquel des chromatismes apportent leur profonde désolation.

30. — HEIMWEH (Nostalgie), 1er avril 1888.

A chaque pas qui m'éloigne de ma bien-aimée, le monde change. Ici le soleil est froid, tout m'est étranger, les fleurs elles-mêmes. Et je vais, aveuglé par les larmes.

Lied assez schubertien, à la fois par son poème et par l'invention franche et simple de la mélodie. L'harmonie se fait cependant pathétique sur les mots-clefs comme « weiter von der Liebsten ». Nous retrouvons les effets familiers à Wolf : rythme de marche à pied, trille symbolique d'un ruisseau, solitude à la conclusion du piano.

31. — SEUFZER (Soupir), 12 avril 1888.

J'ai négligé ton amour, Seigneur, et maintenant mon cœur est mort et je sens les flammes de l'Enfer.

Ce poème est inspiré par les vers latins de l'Hymne de la Passion *Crux fidelis* de Fortunatus. Poème du remords chez Mörike, il devient hymne de la torture morale chez Wolf. Le plan tonal de ces deux pages « lentes et douloureuses » est admirablement tourmenté avec une superbe et audacieuse harmonie dissonante au piano dont les chromatismes sont poignants. A noter aussi une certaine saveur médiévale.

32. — AUF EIN ALTES BILD (Devant une vieille peinture), 14 avril 1888.

Dans un paysage de verdure, l'Enfant joue sur les genoux de la Vierge. Dans la forêt délicieuse pousse l'arbre de la Croix.

Wolf était particulièrement satisfait de ce morceau. Il a traité le poème sans grandiloquence dramatique, mais avec un mystère hors du temps, ce que souligne l'harmonie modale de la partie de piano. Ce Lied complète assez bien le précédent.

33. — AN EINE AEOLSHARFE (A une harpe éolienne), 15 avril 1888.

Harpe éolienne, joue-moi ta douce plainte. Le vent parfumé vient de la tombe de l'enfant qui m'était cher. Mais une rafale soudaine fait gémir la harpe, et la rose perd tous ses pétales à mes pieds.

Il s'agit ici d'un petit frère de Mörike mort en bas âge. Déjà mis en musique par Brahms (op. 19, N° 5), ce poème inspire à Wolf une musique qui évite le style romance et dont la partie pianistique possède une magie profonde (Wolf a fait remarquer qu'il n'avait auparavant jamais entendu de harpe éolienne).

34. — UM MITTERNACHT (Minuit), 20 avril 1888.

Serein poème, à la fois berceuse et nocturne où le murmure des flots chante la beauté de la nuit avec un léger regret du jour qui s'en est allé.

Murmure pianistique ample et discret à la fois que balance un rythme continu, paisible, et serein sur lequel se détache la fraîche et calme mélodie. Une des plus profondes inspirations de Wolf malgré la simplicité de la mise en œuvre.

35. — AUF EINE CHRISTBLUME I (A une rose de Noël), 21 avril 1888.

Dans le cimetière hivernal, j'ai trouvé une rose de Noël. Tu fais belle la mort. Tu es fille de la Lune. Ta robe est parfumée comme celle de la Vierge. L'Elfe qui t'aperçoit la nuit dans ta gloire mystique te regarde de loin et disparaît.

Ce poème un peu précieux, assez longuement développé, et où nous trouvons ce mélange de mystère païen et de mystère chrétien cher à Mörike, inspire à Wolf une musique dont la rédaction est, elle aussi, joliment précieuse, d'une extrême diversité de figures symbolistes, et reflète bien cette dualité de mystères (notamment à l'arrivée finale de l'Elfe).

36. — PEREGRINA I (extrait de *Maler Nolten*), 28 avril 1888.

Tes yeux bruns sont un miroir pailleté d'or où se reflète le chagrin de ton cœur. Innocente enfant, je plonge dans ton sombre regard. Je veux que nos cœurs s'enflamment, et, souriante, tu m'offres la mort dans la coupe du péché.

37. — Peregrina II (extrait de *Maler Nolten*), 30 avril 1888.

Pourquoi pensé-je soudain à toi, mon amour, comme si mon cœur était brisé ? Dans la chambre des enfants, tu t'es jointe à nous pour le repas. Nous nous sommes assis dans un muet chagrin, de lourds sanglots m'ont secoué, et, la main dans la main, nous sommes partis.

Ces deux poèmes sont extraits de *Maler Nolten* (Le peintre Nolten), roman que Mörike écrivit en 1832, roman plein de visions poétiques et lyriques d'une réelle beauté entre lyrisme et magie. L'héroïne est une bohémienne mystérieuse, personnage qui emprunte à la fois à la Mignon de Gœthe et à un amour de jeunesse du poète, Marie Meyer, jeune fille très belle, mais déséquilibrée qui s'était enfuie d'un couvent, qui avait fait de l'amnésie, et dont un aubergiste se servait pour attirer les clients, dont Mörike. Son étrange instabilité lui avait valu le nom de Peregrina. Il y a là une illustration capitale de la personnalité du poète lequel éprouva pour la jeune fille un vif amour sensuel qui l'épouvanta quand il eut ensuite appris que Maria Meyer avait déjà été « la fiancée du Christ ».

Avec ses amples accords et son large rythme croche pointée-double croche, le premier morceau est d'une passion solennelle et inquiétante. Il se termine par quatre mesures de piano seul dont la mélodie chromatique est reprise dans le prélude du second morceau. Celui-ci se développe en une musique incertaine, tourmentée, pleine d'un lyrisme étrange et visionnaire. L'écriture de Wolf est ici d'une puissance singulière et d'une profonde appropriation aux deux textes. Ces Lieder sont parmi les plus originaux du musicien.

38. — Agnès (Chanson d'Agnès), 3 mai 1888.

Si mon bien-aimé m'avait gardé sa fidélité, je ne serais pas si malheureuse. Les filles moissonnent gaiement, mais, perdue dans mon rêve, j'erre en pleurant dans le vallon où il m'a juré son amour. Et le ruban qu'il m'a donné joue dans le vent.

Ce poème se rattache aussi au cycle de *Maler Nolten* : Agnès est l'Ophélie de l'hamlétique Nolten. Il a déjà été mis en musique par Brahms (op. 59, n° 5). Avec ses répétitions symétriques, il

suscite le style de la chanson à couplets si rarement employé par Wolf — style que l'on trouve accentué par le fait que la très belle et simple ligne mélodique est seulement accompagnée par un piano discret et qui n'impose aucun commentaire symboliste.

39. — ER IST'S (Le printemps est là), 5 mai 1888.

Ciel bleu, doux parfums, violettes rêveuses, sons de harpe au loin.

Poème assez conventionnel qui n'inspire à Wolf qu'une page conventionnelle dont la seule valeur est faite de l'élan joyeux que le compositeur éprouve sans doute lui-même en ce mois de mai 1888.

40. — IN DER FRUEHE (Au matin), 5 mai 1888.

Voici l'aube après cette nuit d'angoisses et de doutes. Ne te tourmente plus, ô mon âme, voici les cloches du matin.

Sur un accompagnement obstiné de la main gauche, la musique est d'abord lourde et accablée avec ses chromatismes, puis tout s'éclaire en une succession de modulations majeures d'une ravissante et ascendante lumière.

41. — IM FRUEHLING (Au printemps), 8 mai 1888.

Long poème printanier. Le poète rêve au gré d'un désir vague, mi-heureux, mi-douloureux, et pense aux jours qui ne reviendront plus.

C'est un des chefs-d'œuvre de Hugo Wolf, d'un superbe jaillissement mélodique nourri d'une harmonie si personnelle. Selon la technique fréquente chez le musicien, la voix et le piano suivent chacun leurs routes indépendantes. Une merveilleuse plénitude printanière imprègne cette polyphonie de notes et d'impressions.

42. — NIXE BINSEFUSS (intraduisible : l'Ondine-aux-pieds-de-roseaux), 13 mai 1888.

Cette Ondine est parente de celle, également capricieuse, d'Aloysius Bertrand illustrée par Ravel. Elle est rieuse et chantante. Elle s'adresse au pêcheur : « Je connais tous mes poissons : laisse tes filets ou gare à toi ! Je connais ta fille, et pour sa noce je lui donnerai un poisson magique en argent ».

D'un travail merveilleusement raffiné, d'une fantaisie vive et incisive, la musique de Wolf est constamment symboliste, presque descriptive. On retrouve ici les petits motifs aux fines ciselures qu'il utilise dès qu'il s'agit de personnages féeriques.

43. — Die Geister am Mummelsee (Le spectre du Mummelsee), 18 mai 1888.

Cette grande ballade s'apparente un peu au *Roi des aulnes*. Elle prend place dans un spectacle d'ombres chinoises, épisode féerique de *Maler Nolten. Un cortège funèbre conduit le Roi des Sorciers à sa tombe, au fond du lac vert. Soudain le vent souffle, les roseaux s'agitent, et les Esprits se jettent sur moi : « Au secours ! Ils m'emportent ! »*

Wolf est ici sous l'influence de Carl Lœwe et de son style de ballade dramatique auquel il donne un accent très personnel, beaucoup plus coloré et d'une fantaisie extrêmement vive. C'est une parfaite partition-cauchemar de caractère symboliste où l'interprétation est évidemment amenée à jouer un grand rôle.

44. — An den Schlaf (Au sommeil), 4 octobre 1888. (Ici commence la série des dix *Mörike-Lieder* composés en octobre à Unterach).

Doux sommeil, bien que tu sois si semblable à la mort, je te souhaite. Car, sans vie, comme il est doux de vivre : quand la mort n'est qu'un rêve, comme il est doux de mourir.

Il s'agit de l'adaptation d'un poème latin (« Somne levis ! Quamquam certissima mortis imago... »). Wolf en tire un magnifique chant de repos, de caractère essentiellement mélodique, avec un changement de couleur aux paroles « Denn ohne Leben » (Car, sans vie). Le piano a une fonction uniquement harmonique dans une écriture aérée très typique de l'auteur, harmonie très moderne, au surplus.

45. — Neue Liebe (Nouvel amour), 4 octobre 1888.

Je ne pense pas que deux êtres puissent vraiment s'appartenir l'un à l'autre dans la vie. Malgré cette sombre conviction, j'entrevois une lueur : ne puis-je être à Dieu, et Dieu à moi ?

Mörike traite le sujet dans un esprit évidemment religieux. Si nous ne savions que Wolf manquait d'esprit religieux, ce Lied suffirait à le suggérer : alors que le début du poème lui inspire de très beaux accents humains, la seconde partie est très inférieure avec la grandiloquence de ses trémolos mélodramatiques.

46. — ZUM NEUEN JAHRE (Kirchengesang), (Hymne pour la nouvelle année - Cantique), 5 octobre 1888.

Le matin s'approche comme un Ange aux pieds roses : réjouis-toi mon cœur et chante. Puisse la Nouvelle Année commencer en Lui qui commande aux étoiles. Guide-nous, Seigneur. En Tes mains sont toutes choses.

La partie de piano est entièrement faite de guirlandes de tierces montantes et descendantes qui s'entrecroisent comme les lignes de carillons jubilatoires. Là encore, et en dépit de la belle mélodie confiée à la voix, Wolf n'a vu que le côté extérieur et décoratif du texte, l'humilité de la seconde partie lui échappant complètement.

47. — SCHLAFENDES JESUSKIND (Sommeil de l'Enfant Jésus), 6 octobre 1888.

Méditation devant une peinture de Francesco Albani (1578-1660) indique le sous-titre. *Fils de la Vierge, Enfant du Ciel, tu dors sur la Croix que le peintre a placée derrière tes rêves. Si on pouvait voir les rêves qui jouent derrière ce front !...*

Ces trois pages sont parmi les plus belles inspirations mélodiques, harmoniques et prosodiques de Hugo Wolf. Le ton est celui d'un hymne solennel et tendre à la fois, qui se réalise en une écriture riche, ample, aérée, très caractéristique du musicien lequel est surtout conduit ici par la poésie de l'enfance, mais qui suggère aussi en filigrane le drame du Calvaire (cette superposition douce-amère est chère et familière à Wolf ; elle est soulignée par le fait qu'à la fin de l'admirable postlude pianistique, la voix revient une dernière fois, « comme perdue au fond d'une méditation », redire les premières paroles).

48. — Wo find'ich Trost ? (Où trouverai-je consolation ?), 6 octobre 1888.

Je sais qu'il existe un amour inépuisable qui est mort pour mes péchés. Pourquoi donc suis-je accablé, criant : « Veilleur, où en est la nuit ? » Confesse ta faiblesse, ô mon cœur, puisque tu as perdu l'espoir. C'est pourquoi je suis accablé, criant : « Veilleur, où en est la nuit ? »

Le style de ce Lied du remords, assez longuement développé et en un certain sens quelque peu parsifalien, est disparate, mais les effets dramatiques — un peu extérieurs — en sont efficaces et de bon goût. En raison du texte lui-même, la forme rappelle celle de la chanson à couplets-refrain, faisant alterner le lyrisme recueilli des deux couplets de lamentation avec le retour pathétique des appels empruntés au Livre d'Isaïe (XXI, 12).

49. — Karwoche (Semaine Sainte), 8 octobre 1888.

L'ombre de la Croix se profile sur la naissance du printemps. Oiseaux, ne chantez plus. Les violettes n'ornent plus les cheveux des filles, et ma bien-aimée a porté les siennes à l'autel de la Vierge. L'amour et le printemps ne sont plus.

Comme dans *An die Geliebte* et dans *Lebewohl,* Mörike fait ici allusion à son aventure avec Luise Rau. Il y a confusion entre amour sacré et amour profane, équivoque dont Wolf est friand. Très curieusement et très exceptionnellement, ce morceau est peu personnel et trahit, par contre, une évidente influence de Chopin (que Wolf admirait beaucoup), mystère qu'ici rien ne permet d'expliquer.

50. — Gesang Weylas (Chant de Weyla), 9 octobre 1888.

Tu es Orplid, ma patrie. De tes rivages ensoleillés monte une brume marine qui humecte les joues des Dieux. Les flots originels caressent tes plages printanières. Les grands rois sont tes vassaux.

Ce poème est un des plus caractéristiques de l'évasion « mörikéenne » dans des régions de rêves helléno-polynésiens. Orplid est une de ces îles imaginaires dont il est question dans une

petite pièce pour ombres chinoises de *Maler Nolten,* Weyla est sa déesse tutélaire, et ce chant est celui, quasi-liturgique, d'une évocation cérémonielle. Très belle et simple ligne mélodique soutenue par de grands accords égrenés comme par une harpe, accords de signification symbolique et de colorations presque impressionnistes.

51. — DER FEUERREITER (Le cavalier du feu), 10 octobre 1888.

Le mystérieux cavalier apparaît dès que retentit le tocsin. Il brave les incendies et apaise les brasiers, en levant la Sainte Croix. Mais dans les solives enflammées d'un moulin, le Malin l'attend un jour en grimaçant. Le moulin s'écroulera soudain, et le meunier retrouvera le squelette du cavalier sur celui de la jument. Cavalier du feu, comment est-tu, si calmement, entré à cheval jusque dans la tombe ? Repose en paix.

Ce grand poème fantastique de cinquante vers dont on ne sait pas exactement à quel folklore légendaire Mörike a emprunté le thème, et qui se rattache aussi au cycle de *Maler Nolten,* a inspiré à Hugo Wolf l'une de ses plus grandes et fortes créations. Comme chacune des images poétiques du texte, chacune des équivalences musicales trouvées par le compositeur demanderait à être analysée en détail tant le discours de cette vaste et dramatique ballade est riche et divers dans un symbolisme qui frise le descriptif sans jamais y tomber. Nous sommes ici en présence de l'une des œuvres caractéristiques de la façon dont Wolf crée une véritable plastique musicale à partir d'idées poétiques et dramatiques — technique parallèle à celle de Wagner dans l'opéra. Wolf en a d'ailleurs par la suite rédigé deux autres versions, l'une pour voix et orchestre, l'autre pour chœur et orchestre.

52. — AN DIE GELIEBTE (A la bien-aimée), 11 octobre 1888.

Je contemple avec ravissement l'ange qui est en toi et qui, pour l'éternité, réalisera peut-être mon seul désir. Ma pensée erre dans l'immensité de Dieu, et, agenouillé, j'écoute le chant des étoiles souriantes.

La bien-aimée est Luise Rau. La forme du texte est celle du sonnet. La progression du profane au divin marquée par le texte inspire à Wolf une splendide et généreuse progression musicale dont l'éloquence n'est jamais extérieure, mais profonde et concentrée (rarement les trémolos, la plupart du temps voués aux remplissages, ont été aussi heureusement et intensément employés). Ce sont là quatre pages intimement senties, et réalisées avec une maîtrise incomparable, dans un climat mélodique et harmonique très personnel.

53. — AUF EINE CHRISTBLUME II (A une rose de Noël), 26 novembre 1888.

Sur le sol hivernal, comme un bouton de fleur gît un papillon qui agitera ses ailes dans la nuit printanière. Il ne goûtera jamais ton miel. Mais peut-être lorsque tu refleuriras l'hiver prochain, son spectre fragile, grisé par ton parfum subtil, t'auréolera invisible.

La figuration musicale de ces huit vers consiste en vingt répétitions d'un bref et magique motif de croches ascendantes, répétitions diversifiées autant de fois sur le plan tonal ou harmonique, et qui évoquent le spectre invisible et présent du papillon. Là encore, exemple caractéristique et particulièrement délicat de la dialectique musicale de Hugo Wolf.

LES « EICHENDORFF-LIEDER »

Vingt Lieder sur des poèmes de Joseph Freiherr von Eichendorff, composés à Vienne et Unterach du 31 août au 29 septembre 1888 avec reprise de sept Lieder anciens. Publication en 1889 (Lacom).

Eichendorff n'a fait son apparition que relativement tard dans les préoccupations de Hugo Wolf, vers 1880, alors que les premières tentatives de composition de celui-ci remontent à 1875. Le groupe

définitif des *Eichendorff-Lieder,* dont l'essentiel a été écrit en septembre 1888, a annexé quelques pièces écrites précédemment (en 1880, 1886 et 1887). Comme pour les *Mörike-Lieder,* nous les examinerons dans leur ordre chronologique de composition. Précisons en outre que les Lieder anciens ont été révisés et corrigés par Wolf au moment de les incorporer au recueil.

Joseph von Eichendorff (1788-1857) est un baron silésien qui, sans appartenir vraiment à l'école du romantisme de Heidelberg comme Brentano, Arnim, Karoline von Günderode, ou les frères Grimm, se rattache librement à cette tendance, et s'y est frotté à ses débuts.

Sa personnalité complexe et séduisante se reflète tout directement et avec diversité dans un art dont les thèmes ne pouvaient que fasciner un homme et un artiste comme Hugo Wolf. On l'a souvent réduit à l'un de ses personnages les plus sympathiques et les plus spectaculaires, le *Taugenichts* (le « Propre-à-rien », héros de son opuscule écrit en 1826), on a souvent dit aussi qu'il était « le dernier chevalier du romantisme ». Il est, certes, un peu des deux. Mais il y a toute une partie de son œuvre, les poèmes notamment, qui nous révèlent une humeur solitaire, un ermite aimant la nature et Dieu à travers la nature. Eichendorff est hanté par les souvenirs de sa jeunesse qui restera toujours pour lui comme un paradis perdu : il retournera constamment à ces souvenirs, de même qu'à leur cadre, les forêts et les jardins de Silésie. Il ne s'intéresse pas aux fantômes ni aux démons chers à la plupart des autres romantiques. Il aime les types concrets, et son lyrisme, partagé entre la gaieté et la nostalgie, se nourrit plus des spectacles du monde que des délires de l'imagination. C'est un heureux qui a ses périodes d'inquiétude. C'est un sensuel qui a le sens du mystique. C'est un passionné dont la ferveur religieuse contient les égarements. C'est un réaliste qui a cependant le sens des symboles, trait typiquement silésien. C'est un esprit qui s'intéresse à tout mais qui se méfie de la spéculation théorique.

Ses œuvres en prose sont parsemées de poèmes, de « romances » dont le caractère est volontiers narratif, en tout cas « représentatif »,

mais où il y a aussi parfois des épanchements sentimentaux. Quoi qu'il en soit, Eichendorff est plus évidemment un poète-portraitiste qu'un poète-rêveur. Il s'est lui-même assez bien défini en disant que son lyrisme est une sorte d'état de grâce et de talent qui s'applique à une vue et à une contemplation perpétuellement inspirées du monde et des choses humaines — vue et contemplation qui s'exercent presque toujours à travers les brumes de souvenirs de jeunesse et les aspirations vagues et immenses de l'adolescence. C'est ce qui explique, chez lui, l'abondance de ballades et de poèmes plus ou moins descriptifs pour lesquels il semble avoir eu de la facilité. La rédaction témoigne d'un sens naturel et peu recherché de la musique verbale et d'effets auxquels il se laisse aller précisément avec facilité. Il se satisfait de cette spontanéité qui lui interdit peut-être le sublime et le poignant, mais qui le maintient constamment comme par miracle dans un climat que Heine disait « de fraîcheur sylvestre ». Spontanéité qui devait aussi être une séduction supplémentaire pour un artiste comme Hugo Wolf. En outre, il est compréhensible qu'au sortir de la flamblée d'imagination mörikéenne, ce dernier ait éprouvé le besoin de se rafraîchir ainsi au contact d'un art moins tourmenté. C'est un peu un climat de détente et de vacances qui règne dans ce recueil. Celui-ci comporte quelques chefs-d'œuvre incomparables, quelques-unes des plus belles pages de Hugo Wolf, mais il s'y trouve aussi des pièces moins tendues, moins surveillées qui empêchent ce groupe d'être entièrement du même niveau élevé que le précédent : le côté aimablement débraillé d'Eichendorff y est sans doute pour quelque chose, Wolf recevant toujours très vivement les influences de ses poètes.

1. — ERWARTUNG (Attente), 26 janvier 1880.

Tout l'être et toute la vie du jeune homme sont tendus vers cette pensée à celle qu'il aime : un jour elle sera à moi.

Trois pages d'une tendresse toute simple avec ses étagements de tierces, tendresse d'inflexions d'ailleurs très brahmsiennes.

2. — DIE NACHT (La nuit), 3 février 1880.

La nuit est calme comme la mer. Mes désirs et mes rêves planent comme les nuages dans le ciel. L'amour bat comme le flot au fond de mon cœur.

Dans une écriture assez schumannienne, Wolf berce ce texte en deux pages qui sont déjà incontestablement personnelles.

3. — DER SOLDAT II (Le soldat), 14 décembre 1886.

Fais vite ! j'entends des pas dans la nuit ! Saute à cheval, mon amour, et nous nous embrasserons en galopant, car la Mort vient vite !

Ballade-miniature un peu conventionnelle, mais non sans efficacité dramatique, où une mesure à 9/8 évoque la chevauchée avec un sens des « allures » qui est, on le sait, typique de Wolf.

4. — DER SOLDAT I (Le soldat), 7 mars 1887.

Mon cheval connaît bien le chemin d'un certain château où m'attend ma bien-aimée. Ce n'est ni la plus belle, ni la plus riche, mais celle que je préfère. Cependant si elle parle de mariage, je reprends ma liberté et lui laisse son château.

Trois pages souriantes, simples, et au petit trot.

5. — DIE ZIGEUNERIN (La tzigane), 19 mars 1887.

Tu ne m'auras pas, chat maigre que j'ai vu rôder dans les bois ! Mon amoureux sera un vrai tzigane, basané, moustachu, et d'humeur vagabonde !

Caprice léger dont l'intérêt ne réside guère que dans l'ingénieuse écriture pianistique.

6. — WALDMAEDCHEN (Fée de la forêt), 20 avril 1887.

Je suis une flamme claire, et je danse avec mon amoureux, le vent. Ne m'approchez pas. On ne m'attrape pas ! Je suis comme un oiseau que la flèche n'atteint pas ! Ah ! je me suis évaporée !...

Pièce assez banale mais d'écriture vocale et pianistique permettant des effets de virtuosité.

7. — Nachtzauber (Magie de la nuit), 24 mai 1887.

Ecoutez le murmure de la nuit près d'un paisible lac forestier. Regardez la vallée au clair de lune tandis que chante le rossignol.

Six pages assez peu personnelles, ou plus exactement assez brahmiennes sur le plan mélodique, mais d'une écriture harmonique presque debussyste par moments.

8. — Verschwiegene Liebe (Amour inavoué), 31 août 1888.

Dans le silence de la nuit, mes pensées planent comme les nuages dans le ciel. Si elle pouvait deviner que je pense à elle quand tout dort ! Premier Lied de l' « éruption » Eichendorff de 1888.

Simple « mélodie accompagnée » que Wolf composa subitement au piano à la seule lecture du poème. Ecriture typique de ses musiques nocturnes. Comme le poème lui-même, la musique est peu de chose, mais formulée avec une aisance idéale.

9. — Der Schreckenberger (L'aventurier), 14 septembre 1888.

Ce titre intraduisible désigne une sorte de Trompe-la-Mort risque-tout quelque peu diabolique. *Je bois à la Fortune, s'écrie le héros, et si elle me lâche, tant pis ! La vie est trop terne ! Il y a d'autres aventures à courir ! Et c'est la Fortune qui me regrettera et qui, finalement, m'offrira son bras pour monter au temple de l'Immortalité.*

Le style symboliste du commentaire pianistique (sur un rythme de trot lent) est net pour la première fois dans ce recueil, et les images symbolistes sont ici nombreuses, riches, truculentes, tragi-comique. Style de ballade héroïque assez puissant, mais coda instrumentale dont le caractère volontairement pompeux est lourd, et manque d'humour.

10. — Der Gluecksritter (Le chevalier de la Fortune), 16 septembre 1888.

La Fortune est toujours de mon côté, fanfaronne le héros. Je bois de grandes rasades, et elle me dit : « Tu es un homme ! » Elle paye, et nous passons dans l'admiration de l'assistance ébahie.

Frère jumeau du précédent, ce Lied a été composé dans un wagon postal entre Ischl et Weissenbach. C'est une de ces marches dont la musique viennoise abonde de Mozart à Mahler. Là encore, grande coda pianistique, mais infiniment plus valable que la précédente. Ton sarcastique et cocasse typique de Wolf.

11. — SEEMANS ABSCHIED (Les adieux du marin), 21 septembre 1888.

Adieu, mon cœur ! tu me repousses parce que je suis un pas grand-chose : je vais épouser une sirène ; trouve-toi un autre amoureux ! Adieu, pitoyables Terriens qui ne connaissez pas l'exaltation du marin ! Adieu, bourgeois au coin du feu ! Au second Déluge, tout le monde sera noyé, mais les marins cingleront vers le Paradis !

Là encore, pages fortes et truculentes, d'une fière et brusque ironie soulignant chaque détail de l'évocation marine. A remarquer l'accord dissonant dont est faite l'introduction pianistique et qui résonne comme un cri de mouette, harmonie qui avait fait dire à Bruckner : « Où le Diable a-t-il été vous chercher cet accord ? ». C'est là l'œuvre d'un Wolf en pleine santé.

12. — DER SCHOLAR (L'étudiant vagabond), 22 septembre 1888.

Je chante par tous les temps. Ma vie errante ne connaît pas la peur. Je parcours tous les domaines du savoir, pensant beaucoup et buvant un peu. Et quand j'en ai assez d'apprendre, je donne des sérénades aux belles.

Sans être d'une grande originalité, ce morceau est bien venu et se recommande par une amusante et personnelle écriture pianistique.

13. — DER MUSIKANT (Le ménestrel), 22 septembre 1888.

Je me promène dans la vie, et vis aussi bien que je peux. Travailler ne me va guère. Mes chansons et mon luth m'évitent de m'inquiéter de mon gîte. Que Dieu vous donne un mari et une maison, ma chère, mais si nous restions ensemble il n'y aurait plus de chansons pour moi.

Chanson schubertienne à couplets avec refrain au piano, pièce

en apparence anodine, mais d'une exquise maîtrise dans l'utilisation de moyens fort simples. En ces jours de septembre 1888, l'humeur indépendante et détendue de Wolf lui fait choisir des textes de liberté qui l'inspirent avec beaucoup de verve et de gaieté.

14. — DER VERZWEIFELTE LIEBHABER (L'amoureux sans espoir), 23 septembre 1888.

Je suis un malheureux écolier sans espoir, et ma bien-aimée ne m'aime pas. Je voudrais être un soldat ou un roi pour éblouir les plus belles femmes. Mais au-dessus de tout, je voudrais la paix sans soucis sous le calme ciel.

Chanson schubertienne, elle aussi, mais avec une intention nettement parodique. Cependant l'écriture incisive du piano est très typique de Wolf, laissant la parole au tout premier plan. Malgré le désespoir de l'amoureux, ces deux brèves pages se rattachent à la veine de bonne humeur des chansons précédentes.

15. — UNFALL (Mésaventure), 25 septembre 1888.

Une nuit, je fus guetté par un mauvais garçon armé d'un fusil. Je me précipitai sur lui, mais il tira, et je tombai sur le nez. Il se mit à rire. Son nom était Cupidon.

Trois pages qui commencent bien mais qui finissent assez médiocrement pour le poète comme pour le musicien. Tout le côté descriptif de l'agression et de la chute n'a inspiré que platitude conventionnelle à Wolf.

16. — DER FREUND (L'ami), 26 septembre 1888.

Le poème oppose deux types d'homme : d'une part celui qui ignore les réalités de la vie et se laisse bercer par ses rêves, d'autre part celui qui prend la vie à la gorge et lutte avec l'aide de Dieu. Celui-ci sera mon pilote, conclut le poète.

La tendresse complaisante que la musique de Wolf apporte à l'évocation du premier type montre que sa conclusion n'est pas tout à fait la même que celle d'Eichendorff. De fait, l'évocation symbolique du second type est forcée et un peu conventionnelle dans son

héroïsme musical. Franck Walker suggère que ce fléchissement est dû au fait que Wolf s'impose ce poème comme un morceau de circonstance : dans l'édition il l'a placé en tête du recueil en manière de dédicace à un ami et interprète aussi efficace que Josef Schalk.

17. — Liebesglueck (Amour heureux), 27 septembre 1888.

J'ai une amoureuse dont les yeux brillent comme des étoiles et illuminent le monde. Comme la mer vue de la montagne, comme le vol du faucon, ainsi est le vrai amour.

La musique de Wolf a encore ici l'humeur tonique et confiante qui caractérise tout ce recueil — presque trop dynamique, avec son rythme obstiné, pour un poème assez tendre dans l'ensemble.

18. — Das Staendchen (La sérénade), 28 septembre 1888.

Un vieil homme écoute un jeune amoureux chanter pour son amoureuse. La nuit est belle. « Moi aussi, dans mon temps, j'ai chanté l'amour dans la nuit d'été... Elle est morte depuis longtemps... Chante, heureux garçon ! »

C'est un des chants les plus merveilleux du recueil avec cet accompagnement pianistique évoquant le luth, avec son harmonie délicatement chatoyante, avec sa mélodie heureuse et qui semble venir de lointains temps passés ; enfin avec sa totale liberté d'invention sans redites et sans formules.

19. — Heimweh (Nostalgie), 29 septembre 1888.

Ici aussi les étoiles brillent et le rossignol chante. Mais mon pays est loin, et j'y pense de tout mon cœur.

Le rythme obstiné de l'accompagnement pianistique étend sa grisaille volontaire sur ces quatre pages mélancoliques — grisaille que viennent éclairer fugitivement quelques tendres inflexions mélodiques se rapportant à la patrie allemande.

20. — Lieber Alles (J'aurais voulu...), 29 septembre 1888.

Etre soldat ? Trop dangereux. Etudiant ? Trop coûteux. Poète ?

Ridicule en ces temps barbares. Il vaut mieux que je sois cavalier. La vie est un coursier sauvage que l'audacieux peut maîtriser.

Libre et humoristique fantaisie mélodique et pianistique dans la première partie ; calvacade symbolique dans la deuxième dont le dynamisme heureux résume en quelques mesures l'humeur optimiste qui règne sur tout ce cycle Eichendorff.

LES " GŒTHE-LIEDER "

Cinquante et un Lieder sur des poèmes de Johann Wolfgang von Gœthe, composés à Vienne et à Döbling du 27 octobre 1888 au 12 février 1889. Publication en 1890 (Lacom).

Les textes des *Gœthe-Lieder* viennent pour la plus grande part de *Wilhelm Meisters Lehrjahre (Années d'apprentissage de Wilhelm Meister)* et du *Westöstlicher Divan (Le divan occidental-oriental).*

Les *Années d'apprentissage* (1797) est un roman semé de poèmes. C'est l'histoire des débuts d'un jeune bourgeois de bonne famille qui cherche sa voie d'abord parmi les gens de théâtre, puis dans les milieux aristocratiques. Cet apprentissage de la liberté, grâce auquel il veut échapper à l'étroitesse de son milieu natal, ne le conduit que d'illusions en déceptions. Il ne rencontrera la vérité que dans la « Société de la Tour », petit groupe intellectuel sérieux et raffiné où il trouvera son équilibre dans des conditions qui feront l'objet d'un autre ouvrage, les *Années de voyage de Wilhelm Meister* (1821). Les poèmes inclus dans ce roman individualiste constituent la part de rêve que l'œuvre comporte : ils concernent essentiellement le personnage féminin de Mignon qui symbolise la nostalgie du Sud, d'un paradis perdu, des amours enfantines, et qui est une des premières incarnations littéraires de la mélancolie romantique, ainsi que le personnage énigmatique du vieux Harpiste, symbole du lyrisme pur de cette période gœthéenne que l'on considère comme représentative de l'idéal classique du poète. Mignon est une mystérieuse

créature d'origine italienne, à peine réelle ; et le Harpiste est un étrange musicien errant, au passé inquiétant, qui a sans doute commis un inceste dont Mignon est peut-être le fruit.

Le *Divan* est une œuvre de vieillesse (1819) et de sagesse — sagesse légèrement sceptique et quelque peu dévergondée. Gœthe entreprit ce recueil de poèmes après avoir lu la traduction allemande du *Divan* de Hâfiz. Malgré le costume oriental qu'elle y prend, la pensée de Gœthe y demeure très personnalisée, aussi n'est-ce pas sans raison que l'on a pu traduire le titre de *Westöstlicher Divan* par *Divan oriental d'un occidental.* L'Orient sert de prétexte et de décor assez artificiel à un nouvel épisode du phénomène gœthéen, notamment l'amour du poète, alors âgé de soixante-cinq ans, pour Marianne von Willemer qui, sous le nom de Suleïka, joue son rôle dans cette « trame frêle et féerique de vérité et de rêve ». Gœthe retrouve ici la grande tradition de fiction que la littérature allemande avait abandonnée depuis le Minnesang. Il s'agit là d'une exaltation intellectuelle très particulière et très typique du romantisme allemand : les sentiments du poète se confondent avec l'harmonie universelle pour réunir ce qui fut séparé lors du *Fiat* divin de la Création où l'unité du Tout « se dispersa en jaillissant dans la multitude innombrable des créatures ». Mais chez Gœthe finissant, cette exaltation est devenue contemplation et concentration devant la beauté féminine comme symbole. Il y a dans le *Divan* un mélange de pédantisme et d'ironie, d'érudition et de jeu, de sensualité et d'idéalisme qui fait de l'œuvre une création à la fois traditionnelle non sans lourdeur, et audacieusement prophétique avec un sens étonnant de la modernité.

Dix des Lieder de Hugo Wolf sont extraits de *Wilhelm Meister,* dix-sept autres sont empruntés au *Divan,* le reste étant de provenances diverses : ballades, poésies, etc.). Ces quatre cahiers de *Gœthe-Lieder* accusent à nouveau l'influence générale du poète choisi sur la nature du travail du musicien : après les explosions et effusions lyriques provoquées par Mörike, après les vacances passées avec Eichendorff, l'œuvre présente est, dans l'ensemble, plus intellectuelle. Et c'est sans doute la raison pour laquelle Wolf y apporte

une volonté plus concertée pour traiter les problèmes de déclamation, de prosodie, et de forme.

1. — HARFENSPIELER I (Le Harpiste I), 27 octobre 1888.

Celui qui renonce à la solitude sera bientôt seul. Les autres vivent et aiment, l'abandonnant à sa misère. Si je peux trouver la vraie solitude, alors je ne serai pas seul. (Wilhelm Meister, II, 13).

Cette chanson, improvisée par le Harpiste pour Wilhelm dans sa chambre solitaire, fait constamment revenir les mots « einsam », « allein », « Pein » qui sonnent déjà comme une sorte de Leitmotiv verbal dans le texte. Le prélude pour piano, cinq mesures évoquant la harpe, sont d'une résignation dont le sentiment est d'une rare beauté. La partie instrumentale réalise ensuite avec maîtrise la diversité dans l'unité, notamment avec l'emploi des triolets dans la seconde partie, après la merveilleuse et si personnelle cadence sur les mots « dann bin ich nicht allein ».

Schubert et Schumann avaient déjà mis en musique les chants du Harpiste. Wolf trouvait avec juste raison qu'ils n'avaient pas été assez loin dans la pénétration du caractère de l'étrange bonhomme. C'est ce qu'il a voulu faire et qu'il a réussi : avec Wolf, l'homme est dans son contexte anecdotique, psychologique, voire pathologique. Il faut se rappeler ici que ces poèmes de Gœthe ont un caractère un peu particulier les situant dans une toute autre optique que les précédents : ils n'ont pas la spontanéité de ceux de Mörike ou d'Eichendorff dans la mesure où, plaqués parfois artificiellement dans le roman, ils ne sont pas, en réalité, des poèmes dont Mignon ou le Harpiste sont les auteurs, mais dont, par une intervention intellectuelle de Gœthe, c'est ce dernier qui en est le vrai auteur.

2. — HARFENSPIELER II (Le Harpiste II), 29 octobre 1888.

J'irai de porte en porte, recevant ma nourriture, puis passant. S'estimant heureux de son sort, chacun aura une larme pour moi, et je ne saurai pas pourquoi il pleure. (Wilhelm Meister, V, 14).

Comme dans le Lied précédent, l'émotion est profonde et forte, avec une extrême économie de moyens musicaux. On remarquera

les douloureux chromatismes de l'introduction pianistique avec lesquels contraste la résignation douce de la voix dès son entrée : cette opposition très efficace entre le chant et l'instrument s'étend sur deux pages.

3. — HARFENSPIELER III (Le Harpiste), 30 octobre 1888.

L'homme qui n'a jamais mangé son pain avec des larmes ni passé la nuit à pleurer ne sait pas qui vous êtes, puissances célestes ! Vous nous dirigez dans la vie, vous laissez le pauvre homme tomber dans la faute, et l'abandonnez ensuite à sa misère, car tout se paye ici-bas ! (Wilhelm Meister, II, 13).

Peut-être le plus beau, le plus tragique des trois. Une phrase désespérée au piano, chromatique et récitative, apparaît trois fois en prélude, en interlude, et en postlude. Mais ici, par deux fois, à la fin de chaque strophe, la voix sort de la résignation des deux autres morceaux, et se hausse au cri pathétique.

4. — PHILINE, 30 octobre 1888.

Philine est la charmante et piquante soubrette de la compagnie théâtrale errante à laquelle s'est joint Wilhelm (V, 10). Un soir, pour distraire la compagnie, elle chante : « Ne chantez pas avec tristesse la solitude de la nuit, car elle est faite pour le plaisir après les soucis du jour ».

Chez Wolf, recherche de légèreté clavecinistique et de galanterie surannée dans le cadre de la chanson à couplets, ceux-ci étant variés, parfois émaillés de traits symbolistes (voir le « wenn die Nachtigall... »).

5. — SPOTTLIED (Chanson satirique), 2 novembre 1888.

Les comédiens sont reçus chez un baron fou de théâtre, assez bas-bleu, et il est l'objet des moqueries de la troupe, comme ce poème ironique qui circule sous le manteau : « Herr Baron, je suis un pauvre diable qui vous envie votre blason et vos biens. Mais vous, Herr Baron, vous m'enviez mes dons naturels. Restons chacun à notre place : vous n'avez pas la vôtre en art, et je n'ai pas la mienne dans le gratin ». (Wilhelm Meister, II, 2).

Sur un rythme continu et impertinent de croche-pointée-double-croche, la partie de piano est extrêmement suggestive, incisive et spirituelle. Elle possède infiniment plus d'accent que la partie vocale qui est relativement banale.

6. — ANAKREONS GRAB (La tombe d'Anacréon), 4 novembre 1888.

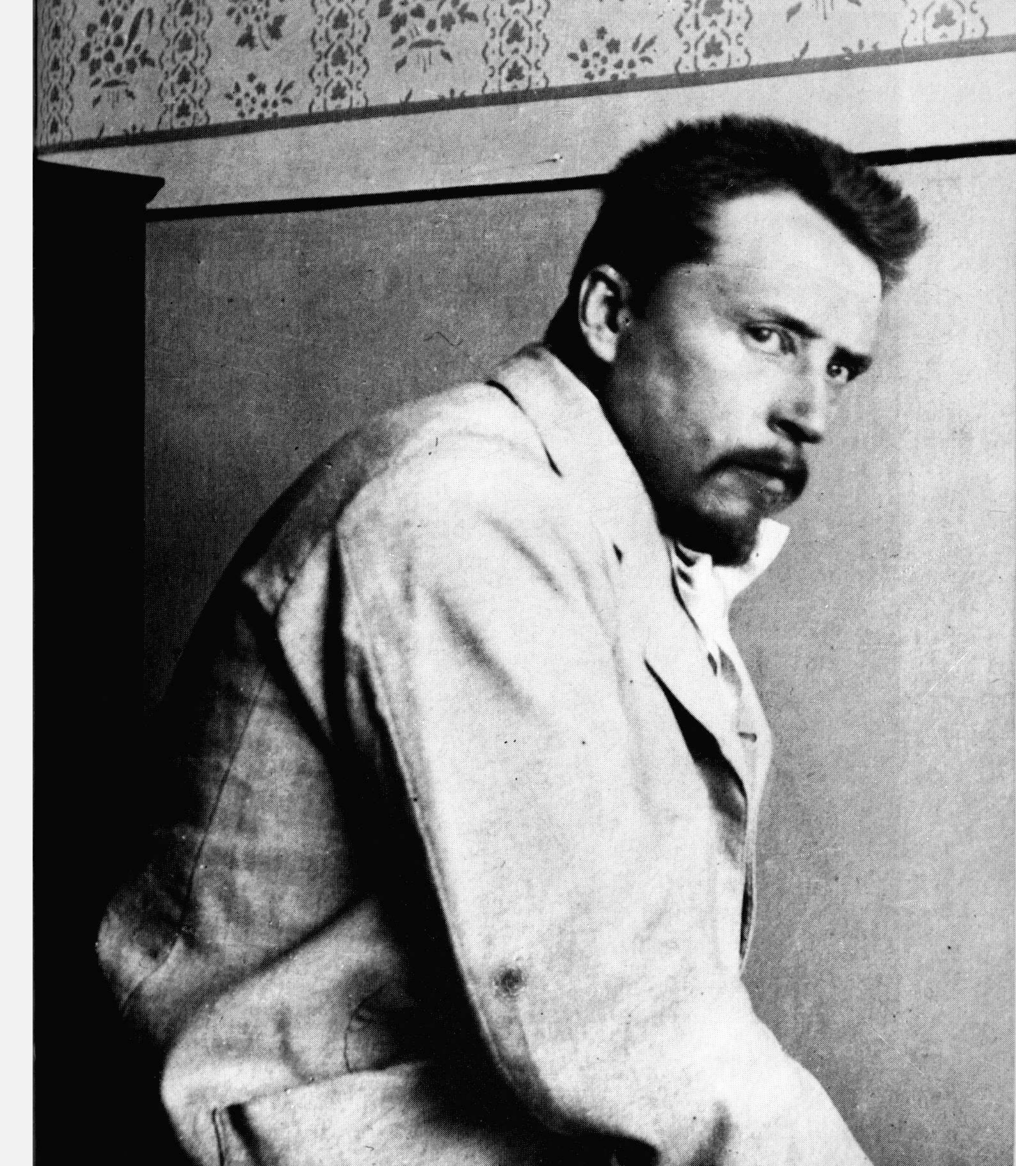
Wolf n'a pas composé tous les Lieder de Wilheim Meister *dans la continuité chronologique. Il s'interrompt ici pour écrire un de ses plus hauts chefs-d'œuvre sur l'épitaphe du poète grec Anacréon qui vécut quatre-vingt-cinq ans, poète de la nature, de l'amour, et du vin : « Quelle est cette tombe que tous les Dieux ont ornée de fleurs vives ? Là repose Anacréon, heureux poète qui connut le printemps, l'été et l'automne, et que la terre protège maintenant de l'hiver ».*

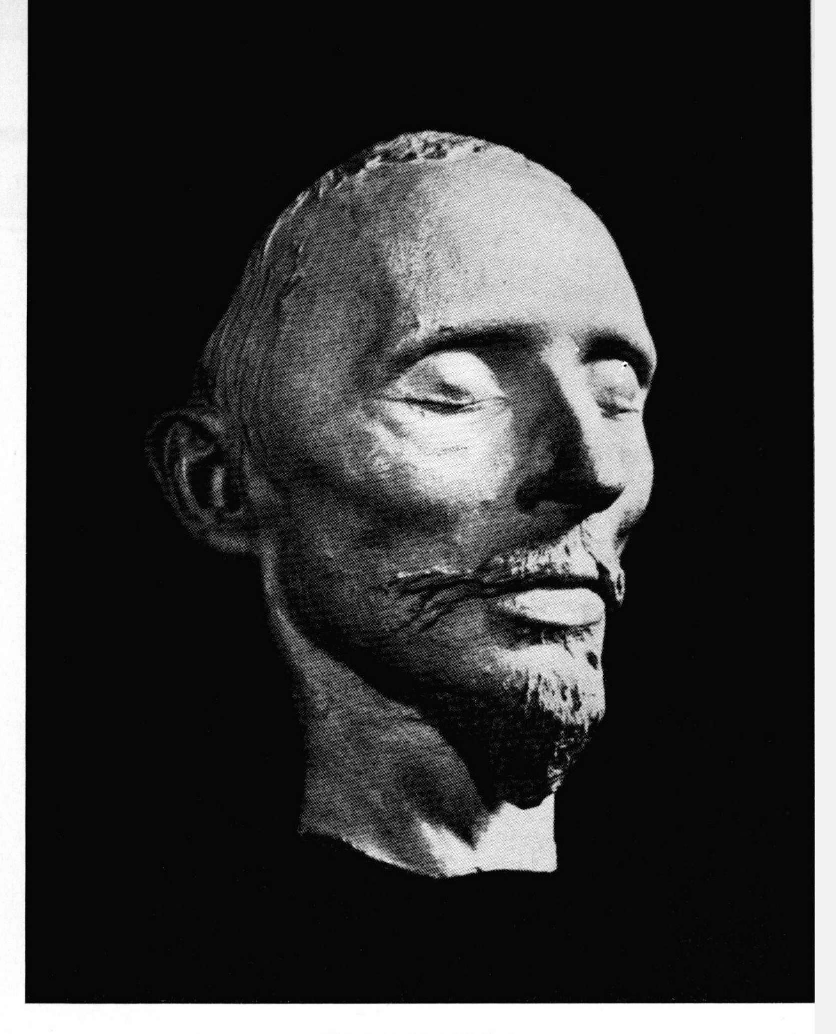
La ligne mélodique est l'une des plus radieuses et sereines inventions de Wolf. La partie pianistique, très indépendante, est une belle élégie méditative à la sensualité sublimée, et que viennent émailler sans insistance quelques allusions harmoniques symbolistes, notamment sur le mot « Grab » (Tombe), et sur « Es ist Anakreons Ruh » (Là repose Anacréon). C'est une page magique, réellement gœthéenne, d'une très haute maîtrise digne de la pensée poétique qui lui sert de prétexte : ce n'est plus description, ni évocation parallèle grâce à la musique, mais résurrection de l'expérience elle-même qui a inspiré ce texte.

7. — DER SCHAEFER (Le berger), 4 novembre 1888.

« Il y avait un berger fainéant qui ne songeait qu'à dormir. Une fille sut le séduire : adieu appétit et sommeil ! Mais elle a fini par dire oui : appétit et sommeil sont revenus ».

Wolf a traité cette petite églogue avec beaucoup de fraîcheur : ligne mélodique simplement et finement ciselée selon la musique du texte ; accompagnement pianistique clairement coloré, souvent à l'unisson de la voix pour les deux passages de paresse solitaire, et harmonisé de façon incisive pour les allusions amoureuses.





Masque mortuaire

Page précédente :

Hugo Wolf à la Maison de Santé

8. — DER RATTENFAENGER (Le charmeur de rats), 6 novembre 1888.

Version gœthéenne, et en forme de ballade, de la fameuse légende médiévale du joueur de flûte ou de cornemuse (mais ici chanteur) de Hameln. « *Je suis le fameux chanteur-preneur de rats... Cette antique et célèbre ville a eu recours à mes services... Quelquefois le joyeux chanteur est aussi preneur d'enfants (avec ses contes dorés), de filles et de femmes (avec ses magiques chants d'amour)* ».

Le musicien de Gœthe est donc un chanteur (et aussi un séducteur), et Wolf lui a mis un luth ou une petite harpe dans les mains — avec les accords arpégés qui reviennent tout au long. La partie de piano est extrêmement suggestive en outre, avec ses petits roulements de tambour, ses effets de cordes grattées, ses tours de passe-passe, tout cela symbolisant la verve du camelot diabolique qui éblouit le simple peuple. La partie chantée est articulée avec vigueur dans le style narratif de la ballade traditionnelle. Et une grande coda de piano renvoie le magicien au mystérieux pays des Fées.

9. — GLEICH UND GLEICH (Tel et telle), 6 novembre 1888.

Une fleurette jaillit du sol. Vient une abeille qui la grignote. Ces deux-là sont certainement faits l'un pour l'autre !

Miniature printanière dont Wolf, comme Gœthe, souligne avec tendresse et délicatesse la signification idyllique et le symbolisme humain.

10. — DANK DES PARIA (Action de grâce du paria), 9 novembre 1888.

Grand Brahma ! Tu es le créateur et le seigneur de tout au monde ! Tu entends même la prière du plus humble.

Avec une influence wagnérienne rare chez Wolf, ces deux pages d'accords solennels sont d'une grandiloquence assez théâtrale, creuse, et conventionnelle.

11. — FRECH UND FROH I (Effronté et joyeux), 4 novembre 1888.

Engageant avec les filles, combatif avec les hommes, ayant plus de crédit que d'argent : voilà comment traverser la vie. Prenez aise et plaisir : c'est l'Alpha et l'Oméga. Ecrivez des vers et soyez conformiste : dans les bons et les mauvais jours, c'est l'ABC d'or.

Ces vers d'une ironie un peu facile n'ont inspiré à Wolf qu'une sorte de rondo aux effets très attendus (le ABC sur *la, si, do,* bien entendu) mais ne manquant pas de brillant, ni d'efficacité au concert, pour l'interprète.

12. — SANKT NEPOMUKS VORABEND (La vigile de Saint Népomucène), 15 novembre 1888.

Chanson à Saint Népomucène, martyrisé à Prague, patron de la Bohême, et dont la statue auréolée d'étoiles est sur un pont de la Moldau : « Lumières, cloches, voix enfantines célèbrent notre bon saint qui n'a pas voulu répéter ce qu'on lui avait raconté au confessionnal ».

Sur un ton de chanson populaire, et dans le climat de la poésie enfantine, qui lui est si favorable, Wolf réussit ici deux pages de piété tendre et délicate avec des harmonies modulantes tout à fait magiques et singulièrement modernes.

13. — GUTMANN UND GUTWEIB (Bonhomme et Bonne Femme), 28 novembre 1888.

Cette longue ballade de Gœthe est écrite d'après un original écossais. *C'estt la veille de la Saint Martin. Bonne Femme et Bonhomme, qui s'aiment bien, ont préparé la fête du lendemain. Ils sont couchés bien au chaud, quand le vent pousse la porte : aucun des deux ne veut se relever pour aller la verrouiller. On convient alors que le premier des deux qui parlera aura la corvée. Silence. Deux voyageurs passent, transis. Croyant que c'est une auberge, ils entrent. Voyant les gâteaux, ils les mangent. Ayant soif ils tendent la main vers le schnapps : « Quiconque boit, paye ! » hurle Bonhomme. Bonne Femme saute alors du lit et gambade joyeusement ! « Tu as perdu ! C'est à toi de te lever et de verrouiller la porte ! »*

Wolf a traité ce texte avec un constant souci du mouvement et du dialogue, sans nulle recherche psychologique, ni symboliste,

plutôt en homme de théâtre, avec un grand luxe d'effets pianistiques donnant beaucoup de relief, de gaieté, et de vie à l'ensemble du petit scénario, le tout couronné par une grande coda pittoresque.

14. — RITTER KURTS BRAUTFAHRT (La chevauchée nuptiale du chevalier Kurt), 9 décembre 1888.

Comme la précédente, mais moins heureusement venue dans l'inspiration de Gœthe, c'est une longue ballade narrative et morale, ici de caractère héroï-comique. *Le chevalier Kurt saute fièrement sur son palefroi pour se rendre à ses noces au château de sa très noble fiancée. En chemin, il rencontre un individu qui le provoque et avec lequel il doit en découdre avant de sortir victorieux et de pouvoir poursuivre sa route. Plus loin, surgit son ancienne amoureuse et son bébé avec une nourrice encore plus avenante que la donzelle, et il faut encore faire quelques galanteries avant de poursuivre, car les fanfares lointaines l'appellent au château. Plus loin, en traversant un village, il est assailli par des usuriers juifs qui lui mettent sous le nez des reconnaissances de dettes. Hélas ! des ennemis, des femmes, des créanciers ! Un chevalier doit toujours combattre !*

Là encore, déclamation lyrique très en dehors dans le style de la ballade traditionnelle, et partie pianistique descriptive ou symboliste d'une richesse quasi-symphonique. L'invention de Wolf est ici particulièrement généreuse en thèmes et motifs figuratifs de toutes sortes — non seulement rythmes équestres qui s'imposent évidemment, mais suggestions de chaque détail, parfois de façon allusive comme il en est des citations musicales des deux œuvres populaires de Goldmark et de Goldschmidt au troisième épisode (opéras-comiques qui se jouaient alors à Vienne), plaisanterie juive qui enchantait le compositeur.

15. — DER SANGER (Le vieux ménestrel), 14 décembre 1888.

Wolf revient ici à *Wilhelm Meister* (Livre II, chap. 11) : *un roi entend passer un vieux harpiste et le fait appeler pour chanter devant sa cour ; il ravit tout le monde, mais quand on veut le récompenser d'une chaîne d'or, il la refuse et demande seulement un verre de vin doré, car, dit-il, son chant, comme celui des oiseaux, est sa propre récompense.*

Ce poème, assez quelconque, a aussi été mis en musique par Schubert et Schumann qui, comme Wolf, y ont sans doute vu l'allégorie de l'artiste dans la société humaine. Luth ou harpe sont ici symbolisés au piano avec des détails harmoniques souvent très beaux et originaux, mais l'ensemble de la ballade est d'une construction un peu hésitante.

16. — MIGNON « *Kennst du das Land* » (Mignon : « Connais-tu le pays... »), 17 décembre 1888.

C'est le fameux poème « *Connais-tu le pays où fleurit le citronnier ?* », qui a aussi été mis en musique par Beethoven, Schubert, Schumann et Liszt. « *Là-bas, je voudrais partir avec toi, mon bien-aimé ! Connais-tu la maison où joue le soleil parmi les statues de marbre ? Là-bas je voudrais partir avec toi, mon maître ! Connais-tu la montagne et son sentier dans les nuages ? Là-bas je voudrais partir avec toi, mon père !* » (*Wilhelm Meister*, livre III, chap. 1). Ce poème résume tout le drame de la jeune fille italienne.

Hugo Wolf suit la progression du poème avec une intensité d'expression sans cesse croissante, dans un climat de jaillissement mélodique et d'imagination harmonique ou rythmique constamment renouvelée. C'est là une de ses musiques les plus étroitement appropriées au poème, les plus admirablement dramatiques de toute sa production.

17. — MIGNON II, 18 décembre 1888.

Dans *Wilhelm Meister* (Livre IV, chap. 11), le poème est supposé être chanté en duo par Mignon et le Harpiste : « *Seuls ceux qui ont connu l'amour sans espoir connaissent ma souffrance. Celui qui m'aime est au loin. Un feu me dévore* ».

Texte également mis en musique par Beethoven, Schubert (six versions), Schumann, Löwe, Tchaïkovsky et bien d'autres. L'invention mélodique n'est pas ici particulièrement inspirée, ni originale : Wolf semble vouloir laisser au texte toute sa douloureuse et pathétique valeur, et à la voix de soprano toute sa possibilité d'épanchement sonore. La partie de piano, discrète, en forme d'accompa-

gnement, possède cependant en elle-même un frémissement harmonique et lyrique d'une profonde et diverse émotion.

18. — MIGNON I, 19 décembre 1888.

Dans *Wilhelm Meister* (Livre V, chap. 16), c'est un poème que Mignon récite à plusieurs reprises : « *Ne m'ordonne pas de parler, car ce m'est un devoir de garder le silence. A son heure, le soleil chasse la sombre nuit, et celle-ci doit faire place à la lumière. Mais un serment a fermé mes lèvres, et seul un dieu pourra les desceller !*

Le secret de ce poème reste impénétré par la musique de Wolf, laquelle est ici relativement conventionnelle et d'un lyrisme passe-partout.

19. — FRUEHLING UEBERS JAHR (Printemps toute l'année), 21 décembre 1888.

Wolf quitte pour un jour *Wilhelm Meister*, et fait chanter un poème de la nature. « *Le jardin éclate de toutes les couleurs que lui donne la nouvelle vie du printemps. Mais aucune fleur ne peut rivaliser avec ma bien-aimée* ».

Le poème de Gœthe, malgré la banalité du sujet, brille de mille couleurs éclatantes et il est particulièrement intraduisible. Avec des moyens musicaux très modestes et un simple accompagnement continu sur la même formule rythmique, Wolf retrouve ces richesses dans un jaillissement mélodique et harmonique extraordinaire.

20. — MIGNON III, 22 décembre 1888.

Retour à *Wilhelm Meister* (Livre VIII, chap. 2). Cette quatrième chanson de Mignon doit, plus que toute autre, être rattachée à son contexte. A l'occasion d'une charade montée pour des enfants, Mignon tient le rôle d'un ange et porte une grande robe blanche, au moment où le jeu est terminé et où elle devrait quitter son déguisement, Mignon chante ce texte en s'accompagnant à la cithare, comme avec la prémonition de quelqu'un qui doit mourir jeune : « *Laissez-moi rester un ange et garder ma robe blanche. Je vais quitter cette terre si belle pour descendre dans une demeure où je reposerai dans le*

silence. J'ai vécu sans peine ni souci, mais en ressentant une douleur profonde qui m'a vieillie prématurément : rendez-moi la jeunesse pour toujours ».

Texte déjà mis en musique par Schubert et Schumann qui n'ont pas tenu compte du contexte, souci qui distingue au contraire le Lied de Wolf ; la main gauche de la partie pianistique est directement évocatrice de la cithare, et le ton général du morceau est, comme on l'a dit à l'époque, celui d'une « pavane angélique ». Sur cette danse grave et irréelle, l'invention mélodique se déploie avec somptuosité, les reflets de ses modulations instables jusqu'au la majeur concluant la belle phrase « Macht mich auf ewig wieder jung ! » (rendez-moi la jeunesse pour toujours).

21. — EPIPHANIAS (Epiphanie), 27 décembre 1888.

Les trois Rois avec leur étoile. Ils mangent, ils boivent, ils n'aiment pas payer. Moi, je suis le blanc avec les épices... Moi, je suis le basané avec l'or... Moi, je suis le noir, etc. (Dans certains pays, c'était une tradition pour les enfants d'aller ainsi de porte en porte, déguisés en rois mages).

Lied à couplets, d'une invention mélodique simple et jolie comme une chanson populaire, avec ce climat de poésie enfantine qui est toujours si favorable à Wolf. Chaque roi a son Leitmotiv pittoresque et exotique : ceux-ci sont repris dans le grand postlude pianistique où chacun sort à son tour (la chanson peut, en effet, être jouée — comme elle le fut en 1889 par les enfants Köchert pour Mélanie, tandis que Wolf tenait le piano, caché derrière un rideau).

22. — COPHTISCHES LIED I (Chant cophtique), 28 décembre 1888.

Ce chant (et le suivant) se rattache à la comédie en cinq actes, *Le grand Cophte*, mais ne fait pas partie du texte de la pièce (où il est question de Cagliostro, du mouchoir de Marie-Antoinette, et aussi de la sagesse de l'ancienne Egypte copte) : « *Tous les Sages de tous les temps et de tous les pays, depuis le vieux Merlin dans sa tombe*

jusqu'aux oracles Indiens et Egyptiens sont d'accord sur ce point : c'est folie que de compter que les fous peuvent changer ; traitons les fous selon leur folie ».

Trois couplets, trois refrains (symétrie rare chez Wolf) où le compositeur traite la sagesse cophte avec une solennité légèrement souriante.

23. — COPHTISCHES LIED II (Chant cophtique II), 28 décembre 1888.

« *Suivez mon avis : profitez de votre jeunesse, mais soyez sages à temps. Il faut gagner ou perdre et, selon, vous serez maîtres ou esclaves, vainqueur ou vaincus, enclume ou marteau* ».

Ici, Wolf se contente d'une musique d'accompagnement d'une solennité un peu conventionnelle qui n'a d'intérêt que par la façon dont elle est harmonieusement personnalisée.

24. — BEHERZIGUNG (Résolution), 30 décembre 1888.

« *Qu'est-ce qu'un homme doit désirer ? Paix ou action ! Il n'y a pas de réponse : que chacun décide pour soi, et regarde où il met les pieds pour ne pas tomber* ».

Cette sagesse n'a pas particulièrement inspiré le compositeur qui consacre à ces lignes, comme dans le cas précédent, une musique assez anonyme pour laquelle il s'en remet à son interprète en notant : tempo très modéré, mais avec une grande intensité intérieure (voir aussi *Recueil de 1887*, n° 12).

25. — BLUMENGRUSS (Hommage fleuri), 31 décembre 1888.

« *Le bouquet que j'ai cueilli te salue mille et mille fois. Mille fois je l'ai pressé sur mon cœur... Peut-être cent mille fois* ».

Dix-huit mesures parfaites. Du plus joli Wolf. Sur un accompagnement simple confié à une figure constamment la même rythmiquement, mais sans cesse renouvelée harmoniquement, Wolf progresse en intensité émotionnelle à travers des modulations successives pour revenir finalement au frais et simple fa majeur initial.

26. — PROMETHEUS, 2 janvier 1889.

« Zeus, voile ton ciel de nuages et éprouve ta force sur les sommets des monts, mais laisse-moi ma cabane et la flamme que tu m'envies. Je ne sais rien de plus misérable que vous, dieux ! qui vivez pauvrement d'offrandes et de prières et qui mourriez de faim si les gens n'étaient des fous-mendiants gonflés d'espoir. T'honorer ? A quel titre ? As-tu jamais adouci les souffrances de qui ploie sous le fardeau ? Qui m'a forgé tel que je suis, sinon le Temps et le Destin, mes maîtres et les tiens ? Je demeure où je suis pour former une race à mon image, rac- qui t'aura en mépris, comme moi ! »

C'est la période strasbourgeoise du premier Gœthe de style *Kraftgenie,* demi-dieu de la toute-puissante création artistique (1773). Avec *Ganymed* et *Grenzen der Menschheit* c'est l'un des trois grands textes liés à l'idée de divinité.

Ce vaste monologue — qui n'est ici que très sommairement résumé, fait partie du *Prométhée* inachevé de Gœthe (acte III), et où celui-ci exprimait une idée fondamentale de sa philosophie personnelle qu'André Gide a bien résumée ainsi : « C'est par adoration d'une force supérieure à Zeus même que son Prométhée se révolte, Zeus personnifiant la force élémentaire que la force spirituelle doit parvenir à maîtriser ».

Ce texte a aussi été mis en musique par Schubert qui s'est placé sur un plan abstrait et philosophique, alors que Wolf se place au niveau d'une dramatique révolte humaine. Ce grand monologue dépasse le cadre du Lied normal, et la musique que Wolf lui a créé dépasse de loin le piano : il en a d'ailleurs réalisé une orchestration qui en fait une scène dramatique infiniment mieux équilibrée, alors qu'avec le seul piano beaucoup de ses fulgurantes et violentes beautés musicales sont aplaties, banalisées, et paraissent presque grandiloquentes. Le grand prélude instrumental contient tout le matériel thématico-symboliste de l'œuvre, matériel qui est ensuite développé dans l'esprit des *Leitmotiv* wagnériens.

27. — KÖNIGLICH GEBET (Prière de roi), 7 janvier 1889.

« Je suis le seigneur du monde. Mes vassaux m'aiment et je les aime. Dieu, fais que je conserve ce pouvoir et cet amour ».

Pompe teutonique chez le musicien comme chez le poète. Pompe diatonique assez creuse chez Wolf — à l'exception de quelques petits détails d'écriture harmonique dans la partie centrale.

28. — GRENZEN DER MENSCHHEIT (Bornes de l'humanité), 9 janvier 1889.

Avec *Prometheus* et *Ganymed,* c'est un des trois grands textes liés à la divinité. Mais ici, ce n'est plus le Gœthe surhumain de Strasbourg qui jouait à l'homme-dieu, mais le sage de Weimar (1780). *Ici, le poète se prosterne devant le « uralte heilige Vater », le père saint et origine de toute chose, et il baise la frange de sa robe avec une crainte enfantine, « car avec les Dieux ne doit jamais se mesurer aucun homme ».*

Schubert a mis ce même texte en musique. Wolf y atteint à une grandeur et à une puissance quasi-symphonique dont l'efficacité est encore accrue par une conception architectonique et rythmique très particulière de la partie pianistique, conception progressive puis dégressive, allant de la majesté divine à la condition humaine et retour, conception dont une écriture très recherchée dans son symbolisme métrique témoigne constamment, ce qui donne une courbe superbement dramatique à l'ouvrage.

29. — GANYMED, 11 janvier 1889.

Complète le triptyque divin avec le morceau précédent et *Prometheus.* Chez Gœthe, *Ganymed* est contemporain de *Prometheus,* mais d'esprit très opposé, annonçant déjà la sagesse de *Grenzen der Menschheit.*

Le poème commence dans une exaltante union avec la Nature : *« Je suis là, frémissant, ému aux larmes par les fleurs et les prés ». Puis, c'est l'élan vers la divinité : « On m'appelle. Mais où ? Ma demeure est en haut ! On a entendu mon cri d'amour ! Père de tout amour, je viens, enlève-moi ! Possédant et possédé ! ».*

Alors que Schubert traite le sujet sur un plan simplement humain, Wolf en fait une scène dramatique qui, montant aux violents et intraduisibles cris de possession du texte gœthéen, est infiniment plus conforme à l'esprit de celui-ci. On a parlé ici de

« masochisme épanoui ». Wolf n'a fait que traduire ce qui était écrit noir sur blanc avec la violence de figuration musicale dont son symbolisme a toujours eu le secret.

30. — WAS IN DER SCHENKE... (Que s'est-il passé à la taverne aujourd'hui ?), 16 janvier 1889.

Premier des Lieder composés sur des poèmes du *Divan* (extrait du « Livre de l'échanson »). « *Quel tumulte à l'aube ! Des filles, des torches, des gens, des querelles, des flûtes, des tambours, une scène de sauvagerie ! Je me suis bien amusé. On m'a dit que je ne savais pas me conduire. Mais je suis assez sage pour savoir éviter les disputes de pédants* ».

Texte très en dehors sur un fond pianistique tumultueux qui ne cherche pas autre chose qu'une impression générale de bousculade bien réglée.

31. — SOLANG MAN NUECHTERN IST... (Tant qu'on est sobre...), 16 janvier 1889.

Divan (« Livre de l'échanson ») : « *Quand on est sobre, on se plaît au mal ; sitôt qu'on a bu, on sait le bien. Mais l'excès est vite là. Que faut-il faire, ô Hâfiz ? Qui ne boit pas, n'aime pas. Mais les buveurs ne doivent pas se croire meilleurs : quand on ne sait pas aimer, on ne doit pas boire* ».

Texte tarabiscoté et peu lyrique qui inspire cependant à Wolf une ravissante page d'un beau jaillissement mélodique, et une partie pianistique aux détails cocassement fouillés, au discours extrêmement incisif.

32. — OB DER KORAN VON EWIGKEIT SEI ? (Le Coran est-il éternel ?), 17 janvier 1889.

Divan (« Livre de l'échanson ») : « *Le Coran est-il éternel ? A-t-il été créé ? En tout cas c'est le Livre des Livres. Mais il est certain que le vin est éternel, ou bien qu'il a été créé par les Anges. En tout cas il permet de mieux voir la face de Dieu* ».

La substance musicale est ici relativement pauvre, Wolf parais-

sant gêné par le brusque passage du climat théologique au climat bachique. Il s'agit donc plutôt de ce qu'on pourrait appeler une récitation timbrée, tenant à la fois du *recitativo arioso* wagnérien et du futur *Sprechgesang*.

33. — SIE HABEN WEGEN DER TRUNKENHEIT (On nous accuse d'ivrognerie...), 18 janvier 1889.

Divan (« Livre de l'échanson ») : « *...mais mon ivresse est celle de l'amour qui nuit et jour étreint mon cœur... mon cœur qui s'exalte en chansons. Nuit et jour je suis ivre de poésie, d'amour et de vin, ivresse divine qui m'enchante et me tourmente* ».

Wolf a bien suivi le développement de l'idée poétique : l'ivresse initiale du vin est traitée en une sorte de récitatif peu mélodique à 12/8, et le lyrisme naît ensuite à partir de « Es ist die Liebestrunkenheit... » (Mon ivresse est celle de l'amour) sur une mélodie plus chaleureuse et sur une basse harmonique curieusement instable en octaves syncopés.

34. — TRUNKEN MUESSEN WIR ALLE SEIN ! (Soyons tous ivres !), 18 janvier 1889.

Divan (« Livre de l'échanson ») : « *La jeunesse est ivre sans boire. La vieillesse doit boire pour retrouver la jeunesse. Le vin est interdit. Mais si tu bois, que ce soit le meilleur vin : tu seras doublement hérétique si tu bois de la piquette* ».

Ce poème est d'une gaieté bien laborieuse. Wolf en a cependant tiré parti très brillamment, et en a fait une chanson robuste qui a son effet. Un excellent *bis* qui ne tire pas à conséquence.

35. — PHAENOMEN, 19 janvier 1889.

Divan (« Livre du chanteur ») : « *L'union du soleil et de la pluie donne un arc-en-ciel. Dans le brouillard, il se forme un arc blanc, mais c'est aussi un arc céleste. Ainsi, vieil homme, ne te laisse pas abattre : les cheveux blancs n'interdisent pas l'amour* ».

Gœthe avait soixante-cinq ans quand il s'enflamma pour Marianne von Willemer qui en avait trente.

Ces seize mesures de Wolf sont parmi les plus belles et les plus personnelles de sa production. Splendeur et adaptation plastique de la mélodie, chatoiement de l'harmonie incessamment changeante (merveilleux chromatismes progressant sous l'idée de l'arc-en-ciel notamment). Le compositeur est évidemment ici sur un plan poétique infiniment plus élevé que le poète, lequel est surtout préoccupé par les illusions optiques... de l'amour.

36. — ERSCHAFFEN UND BELEBEN (Créer et animer), 21 janvier 1889.

Divan (« Livre du chanteur ») : « *Dieu donna forme humaine à Adam avec une motte de glaise. Il lui souffla dans le nez et Adam bougea, puis éternua. Mais il n'était pas encore grand-chose tant que Noé ne lui eut pas trouvé ce qu'il lui fallait : le vin. Suivons le saint exemple de Hâfiz, et allons vers notre Créateur au cliquetis des verres* ».

Musique de figuration symboliste : tant qu'Adam est encore proche de la boue originelle, mélodie narrative sur un lourd et primitif accompagnement, marche pesante. Le lyrisme mélodique, sur une riche harmonie arpégée, s'introduit dans la conclusion, après la découverte du vin.

37. — NICHT GELEGENHEIT MACHT DIEBE (L'occasion ne fait pas le larron), 21 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka ») : « *...L'occasion est elle-même le pire larron : elle m'a dérobé ce qui restait d'amour en mon cœur et te l'a donné. Ma vie ne tient plus qu'à toi. Mais ton étreinte m'ouvre une destinée nouvelle* ».

Le « Livre de Suleïka » (Marianne von Willemer en est la compréhensive Houri) fait partie du phénomène gœthéen que l'on a appelé la « puberté à répétition ». Certains poèmes du « Livre de Suleïka » passent pour avoir été écrits par Marianne.

L'invention mélodique est ici très riche, mais le commentaire pianistique d'une inexplicable banalité : beaucoup de déjà entendu,, en dépit de soudains détails harmoniques d'une vive beauté.

38. — HOCHBEGLUECKT IN DEINER LIEBE (Heureuse par ton amour), 23 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka »). C'est la réponse de la bergère au berger, c'est-à-dire au morceau précédent : « *...Je n'accuse pas l'occasion. Pourquoi parler de vol ? Donne-toi librement. Je te donne ma vie. Ne parle pas de mendier : l'amour ne nous fait-il pas riches ? Ton étreinte est la plus grande félicité que j'ai connue* ».

Pour la réponse de Suleïka, Wolf a été infiniment mieux inspiré : la ligne mélodique reste très parente de celle du morceau précédent, mais le commentaire pianistique jaillit avec richesse, chaleur, émotion, et une réelle volupté. Autant les formules banales du premier morceau sont laborieuses, autant elles sont ici spontanées, originales, palpitantes.

39. — WIE SOLLT'ICH HEITER BLEIBEN (Comment demeurer serein...), 23 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka ») : « *Eloigné du jour et de la lumière, comment rester serein ? Mon seul désir est d'écrire, Je n'ai plus de goût pour le vin. Quand elle m'a attiré à elle, je ne pouvais plus parler. Maintenant c'est ma plume qui est embarrassée. Viens, cher échanson, et remplis ma coupe en silence. Je dis seulement : souviens-toi, et on sait déjà ce que je veux* ».

Wolf nous présente ici une très belle rêverie mélodique que berce une figure harmonique indiscontinue. Sâki est le petit échanson du *Divan*. Ce Lied fait couple avec le n° 42.

40. — ALS ICH AUF DEM EUPHRAT SCHIFFTE (En voguant sur l'Euphrate...), 24 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka ») : « *En voguant sur l'Euphrate j'ai rêvé que l'anneau que tu m'as donné avait glissé de mon doigt et était tombé à l'eau. Je me réveillai, et c'était l'aube. Poètes et prophètes, dites-moi ce que ce rêve signifie ?* » (Voir numéro suivant).

41. — DIES ZU DEUTEN BIN ERBÖTIG ! (Laisse-moi t'expliquer), 24 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka ») : « *...Ne t'ai-je pas souvent raconté comment le Doge de Venise épouse la mer ? L'anneau tombé de ton doigt me marie à ton fleuve. Mon âme t'est vouée jusqu'à mon dernier baiser* ».

Ces deux textes — et Lieder — se répondent. La musique du premier est une sorte de barcarolle chantée par Suleïka, très simple, avec un grand charme harmonique. Dans le second, la réponse de Hatem (nom oriental pris par Gœthe sous son turban — le mot signifie « le Généreux ») utilise un matériel mélodique parent mais auquel il donne une vigueur masculine, de même que le commentaire pianistique, avec la pulsation des accords de la main droite et la mélodie de la basse, prend de la carrure et une intonation de baryton.

42. — Wenn ich dein gedenke (Quand je pense à toi...), 25 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka »). Ce texte et ce Lied viennent compléter le n° 39 : « *Quand je songe à toi, mon échanson demande : « Pourquoi es-tu silencieux ? » Quand je suis étendu sous les cyprès, il pense que je perds mon temps. Mais c'est à ce moment que je suis au plus profond de moi-même, aussi sage que Salomon* ».

Wolf reprend ici le ton de la rêverie et le balancement de la mesure à 6/8 : mais l'harmonie devient plus complexe, plus énigmatique. Ceci reflète bien la différence de signification des deux textes : le premier est fait de pensées d'amour ; le second est fait de pensées de celui qui pense à l'amour. Il y a là une subtilité que seule la musique peut traduire.

43. — Komm, liebchen, komm ! (Viens, mon amour, viens !), 25 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka ») : « *Viens, mon amour, viens et mets-moi mon turban. Seule tu sais l'enrouler aussi merveilleusement. Même celui du Shah sur son trône n'est pas aussi élégant... Entoure mon front de ce turban d'argent, mon amour. Et alors, si tu me regardes, je serai pour toi un roi* ».

Wolf a conçu ici un grand chant d'amour ample, d'un élan direct et légèrement haletant. Mélodie simple, écriture simple. N'était l'harmonie, surtout dans les modulations médianes, on penserait à Schubert. Un grand postlude passionné couronne le morceau au piano seul.

44. — HAETT'ICH IRGEND WOHL BEDENKEN (Aurai-je le moindre scrupule ?), 26 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka ») : « *Je n'y regarderais pas à deux fois pour te faire présent de nos grandes cités, Bokhara, Samarcande, avec leurs splendeurs. Mais si tu les demandais à notre Empereur ? Il est plus sage que moi, mais il ne sait pas ce que c'est qu'aimer. Souverains, vous ne savez pas faire de tels présents : pour cela il faut une amie comme la mienne, et être un mendiant comme moi* ».

Ce chant complète, en quelque sorte, le précédent. Musicalement, il est très parent, avec ses triolets à la main droite et son chant à la gauche ; mais l'élan est plus animé, plus passionné, plus emporté.

42. — LOCKEN, HALTET MICH GEFANGEN (Boucles, vous m'emprisonnez), 29 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka ») : « *Boucles, vous m'emprisonnez dans l'ovale de son visage. Mon cœur est encore jeune. Sous la neige et derrière le brouillard de ses cimes, l'Etna est en moi et le feu de l'été. Echanson, du vin ! Quand elle trouvera un amas de cendres, elle dira : il a brûlé pour moi* ». (Voir numéro suivant).

46. — NIMMER WILL ICH DICH VERLIEREN (Je ne veux pas te perdre...), 30 janvier 1889.

Divan (« Livre de Suleïka) : « *...L'amour fortifie l'amour. Puisses-tu orner ma jeunesse de ta forte passion. Comme je suis heureuse quand j'entends louer mon poète ? Car l'amour c'est la vie, et l'esprit c'est la vie de la vie* ».

Ce Lied fait couple avec le précédent. La passion du premier est légèrement ironique, et c'est ce que souligne — peut-être un peu

trop — la musique, laquelle est enflammée à l'excès et frise la grandiloquence. La réponse de Suleïka est moins excessive, mais Wolf n'y voit que la passion et néglige les subtilités intellectuelles de Gœthe — négligence rare chez quelqu'un dont la compréhension des poèmes est généralement si intelligente et la mise en œuvre si minutieuse.

47. — FRECH UND FROH II (Effronté et joyeux II), 2 février 1889.

« Je dédaigne les chagrins d'amour, les tendres plaintes. Seul m'intéresse le résultat : regards enflammés, baisers goulus. Le plaisir mêlé de douleur est pour les pauvres types. Filles, ce qu'un homme attend de l'amour, ce ne sont pas des peines, mais rien que du plaisir ».

Ceci est le pendant du n° 11. Même style « décontracté » chez le héros du poème, d'où parenté musicale entre les deux morceaux. Ici, Wolf adopte un ton encore plus décidé, insistant de façon presque caricaturale sur les « peines ». Tout est d'ailleurs, semble-t-il, volontairement poussé à la charge dans ce morceau qui, sur le plan de l'invention, est assez pauvre, comme le premier, mais comme celui-ci, assez brillant.

48. — DER NEUE AMADIS (Le nouvel Amadis), 5 février 1889.

« Quand j'étais petit, je vivais enfermé en moi-même. Mais, ô fantaisie dorée, tu étais mon passe-temps. J'étais un héros intrépide comme le prince Pipi. Je construisais et détruisais maints châteaux de cristal. Je tuais des monstres. J'étais un homme ! Je délivrais la princesse Fisch. Et son baiser était de l'ambroisie. Je mourais d'amour. Ah ! qui m'a séparé d'elle ? Envolée ! Où est-elle maintenant ? Et comment y aller ? »

Ici, Wolf se régale de détails pittoresques et de figures musicales symbolistes — à commencer par le rythme de chevauchée si souvent sollicité et pour lequel il trouve là une formule particulièrement heureuse s'agissant d'un cheval de bois enfantin. Tous ces traits se succèdent avec beaucoup d'esprit et de bonne humeur,

jusqu'à l'explosion lyrique de la fin où, à l'imitation du poète, le musicien cesse de sourire pour laisser cours à un vrai chagrin d'un très joli sentiment que traduit une déclamation mélodique du texte très heureuse.

49. — GENIALISCH TREIBEN (A la manière du génie...), 10 février 1889.

« *Je roule sans relâche ma barrique, comme Diogène : gravité, plaisanterie, amour, haine, ceci, cela. C'est peu de chose. Je roule, etc.* ».

Le texte est confié à une déclamation mi-chantée, mi-parlée, style dans lequel Wolf excelle. La partie de piano est une sorte de *scherzo* souplement musclé, plein de verve. On notera quelques allusions au mode phrygien, certainement volontaires en raison du pays natal de Diogène.

50. — DIE BEKEHRTE (La convertie), 12 février 1889.

« *Dans la rougeur du couchant, j'allais tranquille le long du bois. Damon jouait de son chalumeau... Il m'embrassa si doucement que je lui dis : « joue encore de ton chalumeau »... Ma tranquillité est perdue désormais : j'entends toujours à mes oreilles résonner la vieille chanson, tra, la, la* ».

Formule d'accompagnement pianistique au rythme paisible de promenade et dont les éléments mélodiques, construits sur une cellule sans cesse répétée, évoquent le chalumeau. La ligne vocale est d'une très belle invention, d'une simplicité schubertienne.

51. — DIE SPRÖDE (La farouche), 21 octobre 1889.

« *Par un clair matin de printemps, la bergère allait chantant, jeune, belle et sans soucis. Pour un baiser, Thyrsis lui offrit deux agneaux. Un autre lui offrit des rubans, et un troisième son cœur. Mais elle se moqua du cœur, tout comme des rubans et des agneaux, chantant seulement, tra, la, la* ».

Cette chanson fait pendant à la précédente, et lui est symétrique. A ce texte volontairement conventionnel, mais dans un

esprit parodique, Wolf donne beaucoup de vie et de fraîcheur. Mêmes rythmes aimables symbolisant la marche à pied, mais sous des figurations diversifiées. Invention mélodique plus généreuse et plus charnue, sensuelle même pour évoquer la belle bergère dédaigneuse.

LE “ SPANISCHES-LIEDERBUCH ”

Quarante-quatre Lieder sur des poèmes espagnols traduits par Emanuel Geibel et Paul Heyse, composés à Perchtoldsdorf du 28 octobre 1889 au 27 avril 1890. Publication en 1891 (Schott).

La littérature, la chanson et la danse espagnoles hantaient Wolf depuis un certain temps — notamment en ses recherches d'un livret d'opéra. Aussi le recueil de poèmes espagnols publié par Geibel et Heyse, en 1852, devait-il devenir pour lui l'objet d'une foisonnante aventure.

Emanuel Geibel (1815-1884) était fils d'un pasteur luthérien. Il avait vécu à Berlin où il avait encore été en contact avec les derniers poètes romantiques. Ses premiers poèmes publiés datent de 1840 : ce sont des œuvres d'inspiration politique. La poésie pure ne viendra qu'après 1852, lorsqu'il aura été invité par le roi Maximilien II à se fixer en Bavière, pays qu'il devra ensuite quitter en 1868 à la suite d'une brouille politique avec Louis II.

Paul Heyse (1830-1914), issu d'une famille de philologues, né d'une mère juive parente de Mendelssohn, était un spécialiste des littératures romanes. A partir de 1854, il fera partie du groupe de Munich. Il deviendra un auteur à succès, plus particulièrement dans le domaine de la nouvelle qu'il traite avec agrément, dans un esprit frivole et volontiers dans le genre libertin.

Le groupe de Munich s'était constitué sous l'impulsion de Maximilien II, fils de Louis Ier qui avait eu la manie des styles néo-grec et néo-renaissance, et père de Louis II qui aura celle de Wagner et de Louis XIV. Pour Maximilien II, c'est la poésie, goût

qui déterminera un mouvement littéraire appréciable dans l'Allemagne un peu particulière de cette époque (de même que son goût pour la mauvaise peinture historique développera les créations pompières de Piloty ou de Kaulbach). Dans le domaine poétique, l'Allemagne de 1850 est en perte de vitesse. Le lyrisme s'éteint. La Prusse bismarckienne, proche du sommet de son ascension politique et de la réalisation de l'unité allemande, impose au futur Empire des préoccupations et des exaltations d'un ordre plus réaliste. La capacité de rêve poétique se réfugiera dans l'anti-Prusse, c'est-à-dire en Bavière. La passion de Maximilien II se trouve donc à point pour recueillir et rassembler les derniers poètes. Après les grandes explosions romantiques, ceux-ci sont d'ailleurs un peu fatigués. Personne n'aura un fulgurant génie dans le groupe de Munich où l'on s'efforcera plutôt de trouver des solutions de remplacement, soit en traduisant les poèmes étrangers ou en s'inspirant d'eux (Geibel n'est pas loin de Théophile Gautier, du Musset des *Contes d'Espagne et d'Italie,* et le formalisme de Leconte de Lisle et des Parnassiens français est un modèle que les Munichois adopteront volontiers), soit en déviant sur d'autres genres comme la nouvelle (dont Heyse définira les lois modernes). Dans l'ensemble, c'est une littérature qui a digéré la crise romantique et qui en met les effets, dès lors moins virulents, au niveau d'un art d'agrément pour société oisive, riche, et bourgeoise, art débarrassé de l'exaltation métaphysique du passé, laquelle est remplacée par un érotisme léger et le pittoresque folklorique (l'époque est aux voyages en Grèce, Italie, Espagne).

Le recueil anthologique de Geibel-Heyse comporte des traductions de poèmes des XVIe et XVIIe siècles, poèmes qu'ils ont groupés en deux séries : sacrés et profanes. La moitié d'entre eux sont dus à des écrivains identifiés dont certains sont même fameux (Cervantes, Lope de Vega, Camoens, etc.). Les autres textes sont anonymes.

Dans la publication des chants tirés de ces poèmes, Hugo Wolf a classé en tête les *Geistliche Lieder* (textes religieux), puis les *Weltliche Lieder* (profanes). Ce faisant, il bouleversait l'ordre chronologique de composition que nous conserverons ici comme précédemment. Aucun de ces Lieder n'a de titre à proprement parler, et ils ne sont désignés que par leur premier vers.

Ajoutons que nulle part le compositeur n'a recherché la moindre allusion folklorique, ni dans la mélodie, ni dans l'harmonie, ni dans le rythme.

Dans l'ensemble, le recueil du *Spanisches Liederbuch* se signale par un climat plus directement poétique que celui, volontiers intellectuel, des *Gœthe-Lieder.* Il rappelle ainsi les *Mörike-Lieder,* mais avec un métier plus maîtrisé, et notamment un langage harmonique plus mûr, plus riche, et plus fort par sa subtilité même.

1. — Wer sein holdes Lieb verloren (Anonyme-Geibel), 28 octobre 1889.

« Celui qui a perdu sa bien-aimée par un amour incompris, mieux vaudrait qu'il ne fût pas né. J'ai perdu ma bien-aimée pour n'avoir pas su lui dire que je l'aimais ».

En une de ces déclamations mélodiquement très modelées dont Wolf a la maîtrise, la ligne vocale est ici tendrement plaintive, sans drame, et la plastique de la partie de piano indique une intention très légèrement humoristique.

2. — Ich fuhr ueber Meer, ich zog ueber Land (Anonyme-Heyse), 31 octobre 1889.

« Partout j'ai cherché le bonheur avec confiance et sans me plaindre, mais je ne l'ai trouvé nulle part. D'autres y ont réussi. Pour moi, les beaux jours ont passé sans que j'ai pu les saisir.

Désespoir sans drame, sans éclat, comme dans le précédent morceau. Poème un peu inconsistant, inspiration musicale un peu inconsistante aussi, mais à laquelle Wolf donne du corps en tirant une relative éloquence de la première idée (« J'ai écumé les mers, j'ai parcouru les continents »), et surtout en la traitant avec les jolies convulsions harmoniques dont il a le secret.

3. — Preciosas Spruechlein gegen Kopfweh (Cervantes-Heyse), 31 octobre 1889.

Prescription de Preciosa pour le mal de tête : « *Ne geins pas.*

Espère envers et contre tout. Ne prends pas les choses trop au sérieux. Et une prière au Seigneur et au grand Saint Christophe ».

Il s'agit de la Preciosa des *Novelas ejemplares* de Cervantes. De cette ordonnance, Wolf tire une charmante invention mélodique, et un commentaire pianistique symboliste dans le climat enfantin qui lui est si favorable. Subtiles ciselures harmoniques.

4. — WENN DU ZU DEN BLUMEN GEHST (Anonyme-Heyse), 1[er] novembre 1889.

« Dans le jardin, tu devrais te cueillir toi-même, car de toutes les fleurs tu es la plus jolie ».

Chanson d'amour de climat assez schumannien. et d'une écriture contrapunctique faisant curieusement penser à J.-S. Bach.

5. — ALLE GINGEN, HERZ, ZUR RUH (Anonyme-Geibel), 2 novembre 1889.

Tout repose, mon cœur. Toi seul restes éveillé par un chagrin sans espoir. Ta pensée silencieuse vole vers celle que tu aimes.

Un rythme obstiné (ternaire-binaire) symbolise le battement du cœur. Mélodie, toute simple et profondément émue, que les harmonies viennent meurtrir.

6. — NUN WANDRE, MARIA (Ocana-Heyse), 4 novembre 1889.

Joseph chante : « Poursuivons, Maria, c'est le matin et nous serons bientôt à Bethleem. N'aie plus peur. Nous trouverons un abri ». abri ».

La mélodie est tendre, pleine d'affection nuancée de respect. Le piano déroule une succession régulière de tierces rassurantes sur un rythme de marche lente. Probablement une des plus poétiques pages religieuses de Wolf.

7. — DIE IHR SCHWEBET UM DIESE PALMEN (Lope de Vega-Geibel), 5 novembre 1889.

La Vierge Marie chante : « Le vent souffle durement et agite les palmes. O Anges, calmez le vent et les palmes car mon Fils dort, lourd des soucis du monde ».

Cette idée, assez longuement développée par le poème, est traitée par Wolf en un long et régulier battement de doubles-croches à la main droite, tandis que la mélodie grave de la main gauche contre-pointe la ligne vocale qui va paisiblement, entre prière et berceuse.

8. — DIE DU GOTT GEBARST, DU REINE (Nicolas Nunez-Heyse), 5 novembre 1889.

Mère de Dieu, pure et immaculée, aidez-moi dans ma misère et mes tentations.

Ample et calme invocation où la voix et le piano, en un rythme lent et unique, s'unissent en une sorte de récitatif dont la volontaire monotonie, reflet d'une émotion profonde, subit les seules colorations harmoniques des grandes tenues de la main gauche.

9. — BEDECKT MICH MIT BLUMEN (Anonyme-Geibel), 10 novembre 1889.

Couvrez-moi de fleurs. Le souffle de l'amour est comme le parfum des fleurs. Je meurs d'amour. Préparez ma tombe avec des jasmins et des lys blancs.

Très généreuse mélodie de style 1890 — mélodie accompagnée — où la riche harmonie se souvient par moments de Chopin.

10. — SELTSAM IST JUANAS WEISE (Anonyme-Geibel), 14 novembre 1889.

Juana est difficile et capricieuse. Quand je suis joyeux, elle est maussade. Quand je dis « aujourd'hui ? », elle répond, agaçante, « demain ».

Sorte de *recitativo arioso* ponctué d'accords arrachés à la guitare. L'intonation est difficile à trouver — il faut être pitoyable sans être caricatural.

11. — TREIBE NUR MIT LIEBEN SPOTT (Anonyme-Heyse), 15 novembre 1889.

A ton aise, ma chère. Ris de mon amour pour toi. Un jour l'Amour te blessera aussi. Ce sera ton tour.

Morceau symétrique au précédent, mais avec une intonation moqueuse très caractérisée. Mêmes allusions à la guitare, mais avec des figures musicales incisives soulignant cette intention.

12. — UND SCHLAEFST DU, MEIN MAEDCHEN (Gil Vicente-Geibel), 17 novembre 1889.

Réveille-toi, mon amour. Il est temps de partir. Peu importe que tu sois nu-pieds, car notre chemin traverse les eaux rapides du Guadàlquivir.

Croquis au charme goyesque sur un rythme persistant de barcarolle animée.

13. — IN DEM SCHATTEN MEINER LOCKEN (Anonyme-Heyse), 17 novembre 1889.

Dans l'ombre de mes boucles, mon bien-aimé s'est endormi. Le réveillerai-je ? Non ! Il me reprocherait de l'avoir tourmenté en le faisant trop attendre.

Ce poème assez inoffensif a vivement inspiré Wolf. Sur un rythme constant et dansant du piano, le monologue est traité avec beaucoup de verve, tendre et gai à la fois. Les questions et les réponses sont colorées harmoniquement avec fraîcheur et diversité. Brahms a mis le même texte en musique, mais avec moins de bonheur (op. 6, n° 1). Wolf s'est rendu compte de sa réussite et a incorporé ce morceau au *Corregidor* (Frasquita, acte I).

14. — HERZ VERZAGE NICHT GESCHWIND (Anonyme-Heyse), 19 novembre 1889.

Ne désespère pas si vite, ô mon cœur : les femmes sont femmes. Le tout est de ne pas compter sur elles.

Après un début en récitatif mi-solennel, mi-comique, les rythmes capricieux du piano évoqueront évidemment la fausseté féminine, mais l'harmonie et la mélodie démentent cette misogynie et reflètent un petit foyer particulier d'affection et de tendresse.

Chanson reprise dans le *Corregidor* (acte II).

15. — SAGT, SEID IHR ES, FEINER HERR (Anonyme-Heyse), 19 novembre 1889.

Dites-moi, monsieur, n'êtes-vous pas le jeune homme qui a tant dansé et chanté avec nous ? Qui nous avez dit ne rien comprendre aux castagnettes et aux chansons ? Qui nous avez raconté que vous n'avez jamais connu l'amour et que vous fuyez les femmes ? Je parie que vous avez serré des filles dans vos bras, en chantant et dansant. Oui, c'est vous. Je vous ai vu ailleurs, chantant et dansant.

Avec des formules musicales et rythmiques très banales, mais une verve mélodique très vive et coquette, Wolf réussit à merveille cette chanson d'une jeune soubrette rusée.

16. — KLINGE, KLINGE, MEIN PANDERO (Alvaro Fernandez de Almeida-Geibel), 20 novembre 1889.

Résonne, tambourin, mais mon cœur est ailleurs. Si ce joyeux instrument ressentait ma peine, chacune de ses notes serait une lamentation.

La partie de piano est exclusivement consacrée à l'évocation du tambourin. L'équilibre des deux idées poétiques ne se retrouve pas dans la musique, et la tristesse déchirante du cœur est sacrifiée par le compositeur.

17. — HERR, WAS TRAEGT DER BODEN HIER (Anonyme-Heyse), 24 novembre 1889.

Seigneur, que sortira-t-il de ce sol que Tu baignes de Tes larmes amères ? — Pour moi des épines, pour Toi des fleurs.

C'est un des grands chefs-d'œuvre de Wolf qui trouve ici un très haut prétexte au talent doux-amer qui est si typique de sa pensée musicale. Le *recitativo arioso* est admirable, d'une émotion profonde.

Les ponctuations du piano sont d'une grandeur et d'une solennité incomparables.

18. — BLINDES SCHAUEN, DUNKLE LEUCHTE (Rodrigo Cota-Heyse,), 26 novembre 1889.

Aveugle et voyant ; sombre et clair ; triste et joyeux ; amer et doux. Tel est l'amour : il me comble et m'enlève tout repos.

Ici, l'humeur douce-amère de Wolf est beaucoup moins heureusement réalisée dans cette musique qui est assez grandiloquente.

19. — BITT'IHN, O MUTTER (Anonyme-Heyse), 26 novembre 1889.

Mère, dites à l'Amour de ne plus me viser : il finira par me tuer. Dimanche, j'ai vu deux yeux, un miracle du ciel, deux yeux de basilic qui ont porté la mort en mon cœur.

Une très curieuse écriture de piano, typique de la nervosité de Wolf qui, dans ce texte conventionnel, a puisé une force dramatique inattendue.

20. — WER TAT DEINEM FUESSLEIN WER (Anonyme-Geibel), 5 décembre 1889.

Chanson d'amour un peu longue ,et dont le texte n'a pas grand intérêt, mais dont Wolf s'est amusé par le retour d'un refrain : « La Marionetta... La Marion ».

Les figures musicales sont assez banales avec tambour et guitare. La chanson à couplet-refrain ne réussit guère à Wolf. L'effet de ce morceau est facile, mais assuré.

21. — AUF DEM GRUENEN BALKON (Anonyme-Heyse), 12 décembre 1889.

A son vert balcon, me regardant à travers la grille, celle que j'aime m'envoie un regard engageant, mais, de son doigt, elle fait signe : « Non ».

Sur ce thème développé assez longuement en cinq strophes, et comportant un type de dualité contradictoire comme Wolf les affec-

tionne, celui-ci a composé une ravissante chanson sans passion, sans drame, sans exaltation excessive, toute dans le charme. La partie de piano, très élaborée, joliment ornée a une vive séduction en elle-même. La partie vocale possède une liberté et une richesse de chanson populaire.

22. — SIE BLASEN ZUM ABMARSCH (Anonyme-Heyse), 13 décembre 1889.

Chère petite maman, les bugles sonnent le rassemblement. Mon amoureux doit partir. J'entends déjà des coups de feu au loin. Mon cœur est avec lui. C'est pour moi comme un jour sans soleil. Je me sens abandonnée.

Morceau de caractère (un peu facile) avec ses effets pianistiques de fanfares et de tambours qui se perdent peu à peu dans le lointain. Mais les passages purement lyriques, sont joliment et rêveusement mélancoliques.

23. — FUEHR'MICH, KIND, NACH BETHLEEM (Anonyme-Heyse), 15 décembre 1889.

Conduis-moi, Saint Enfant, à Bethleem pour que je voies mon Dieu. Guide-moi, car sans ton aide je suis dans le mal du péché.

Pour ce chant de berger et de pécheur, Wolf conçoit un Noël tout simple, presque populaire, et le piano déroule la marche tranquille et confiante de ses tierces.

24. — WUNDEN TRAEGST DU, MEIN GELIEBTER (Jose de Valdivivielso-Geibel), 16 décembre 1889.

Seigneur bien-aimé, puis-je porter Tes souffrances pour Toi ? — « Ces souffrances doivent me faire mourir pour ta rédemption. Et je pourrais endurer encore pire pour gagner ton âme, car seul sait aimer Celui qui meurt par amour ».

Pour ce poème sacré qui fait suite au n° 17, et qui se situe au Calvaire, Wolf conçoit une ligne vocale très simple, en un dialogue lent et accablé, tandis que les grands accords du piano déploient avec calme une harmonie admirablement tourmentée.

25. — ACH, WIE LANG DIE SEELE SCHLUMMERT (Anonyme-Geibel), 19 décembre 1889.

Mon âme a dormi trop longtemps dans les ténèbres de Satan. J'entends le chœur des Anges et les sanglots de l'Enfant Jésus. L'heure du réveil sonne. Un jour de miséricorde se lève.

D'un même motif rythmique diversement coloré par l'harmonie et diversement orienté vers le bas ou vers le haut, Wolf tire des symboles d'accablement ou d'espoir assez significatifs, bien que cette musique parfois un peu trop jolie ne soit pas toujours au diapason de ce grand sujet.

26. — ACH, DES KNABEN AUGEN (Lopez de Ubeda-Heyse), 21 décembre 1889.

Les yeux de l'Enfant sont si clairs et si beaux, et ils ont un tel rayonnement que mon cœur est conquis.

Prière d'adoration et berceuse tout à la fois, ce Lied sacré est à nouveau traité avec ses successions de tierces paisibles si souvent utilisées par Wolf pour donner le sentiment de paix surnaturelle, de confiance, et d'enfance. Le climat poétique est ici particulièrement émouvant.

27. — MUEHVOLL KOMM'ICH UND BELADEN (Don Manuel del Rio-Geibel), 10 janvier 1890.

Je viens à Toi qui efface les péchés de celui qui se repent ; à Toi qui a dis au larron : « Ce soir tu seras avec moi au Paradis » ; à Toi, hâvre de miséricorde.

Le morceau est beau et fort en lui-même avec sa progression dramatique et sa riche harmonie. Mais la conception de Wolf est ici pathétique à l'excès pour un poème si intérieur, et cette musique n'a pas un climat aussi approprié que celui des autres Lieder sacrés.

28. — NUN BIN ICH DEIN (Juan Ruiz, archiprêtre de Hita-Heyse), 15 janvier 1890.

Prière à la Vierge : « Maintenant, je suis vôtre, ô la plus belle

de toutes les fleurs. Mon seul chant de louange est pour vous. Soyez mon guide vers le hâvre de grâce ».

Ce thème spirituel est développé sur cinq versets, chant de louange et de supplication qui donne à Wolf l'occasion d'écrire là une de ses plus belles pages. Ligne mélodique simple et solennelle, généralement sans grands intervalles (ce qui évite toute grandiloquence), harmonie merveilleusement riche, souvent équivoque avec ses chromatismes, et dont se dégage une mélodie indépendante.

29. — TRAU'NICHT DER LIEBE (Anonyme-Heyse), 28 mars 1890.

Ne te fie pas à l'amour. Attention ! Il te fera pleurer demain, toi qui ris aujourd'hui.

Ce refrain est développé sur cinq couplets que Wolf a su varier chaque fois avec fantaisie, liberté, et ce charme goyesque doux-amer qui lui est si favorable dans ce recueil. On notera une écriture de piano très joliment élaborée, avec la fraîcheur de l'improvisation.

30. — WEINT NICHT, IHR AEUGLEIN (Lope de Vega-Heyse), 29 mars 1890.

Ne pleurez pas, chers yeux : qui peut tuer avec l'amour peut-il pleurer de jalousie ?

Poème un peu énigmatique qui donne lieu, chez Wolf, à une musique également équivoque entre gravité et plaisanterie. Les éléments thématiques sont ici curieusement parents de ceux de la *Sérénade italienne* pour cordes (qui date de 1887).

31. — SCHMERZLICHE WONNEN UND WONNIGE SCHMERZEN (Anonyme - Geibel), 29 mars 1890.

Bienheureux chagrin, douloureuse félicité ; larmes dans les yeux, feu dans le cœur. L'amour est miel et fiel. J'ai déjà renoncé à l'amour, mais je suis amoureux de nouveau.

Une certaine indécision plane ici dans le style de Wolf qui hésite entre lyrisme et intonation dramatique. Comme toujours en pareil cas, une éloquence un peu creuse s'en dégage.

32. — ACH, IM MAIEN WAR'S (Anonyme-Heyse), 30 mars 1890.

Pendant le doux mois de mai, je languis dans une prison obscure. Je ne sais s'il fait jour où nuit que grâce au chant d'un oiseau. Mais maintenant, mon geôlier a tué l'oiseau.

Sur une immuable et aérienne figure rythmique du piano évoquant la guitare, cette petite ballade mélancolique déroule sa mélodie très simple et nue sur une curieuse déclamation syllabique.

33. — EIDE, SO DIE LIEBEN SCHWUR (Anonyme-Heyse), 31 mars 1890.

Les serments d'amoureux sont de pauvres serments. Et quand l'amour siège en juge, le verdict n'est jamais de droit, mais de faveur.

Développée en cinq courtes strophes, cette idée un peu théorique et fort peu émotionnelle ne donne lieu qu'à une chanson très théorique.

34. — GEH', GELIEBTER, GEH'JETZT (Anonyme-Geibel), 1er avril 1890.

Va-t'en vite, mon amour, le jour vient. Ne scandalisons par le voisinage : ils ne savent pas comment nous nous aimons. Arrache-toi à mes bras : il ne faut pas risquer de payer cette brève joie par un long chagrin.

Cette grande pièce (sept pages) est un des chefs-d'œuvre de Wolf, tant par sa superbe facture que par la traduction du sentiment. Un prélude pianistique de onze mesures, — au milieu desquelles est lancé le seul cri « Va-t'en vite, mon amour, le jour vient » — établit le climat passionné et haletant du morceau, chromatiquement passionné, et rythmiquement haletant, comme un début du 2e acte de *Tristan* en miniature. Les trois strophes se succèdent ensuite avec une harmonie somptueuse soutenant symphoniquement une mélodie jaillissante, le tout porté par une pulsation dramatique irrésistible.

35. — LIEBE MIR IM BUSEN ZUENDET (Anonyme-Heyse), 2 avril 1890.

L'amour a mis mon cœur en flammes. L'eau de toutes les mers ne suffirait pas à éteindre ce feu.

Un texte médiocre et vulgaire dont Wolf tire cependant parti avec impétuosité, sinon avec une inspiration riche.

36. — DEINE MUTTER SUESSES KIND (Don Luis et Chico-Heyse), 2 avril 1890.

Quand ta mère te portait, chère enfant, elle entendait le vent dans les arbres. Tu es née volage comme la brise. On ne peut te le reprocher.

Sous une mélodie assez anodine, Wolf fait courir un accompagnement de guitare léger aux reflets changeants.

37. — MÖGEN ALLE BÖSEN ZUNGEN (Anonyme-Geibel), 3 avril 1890.

Les méchantes langues peuvent raconter tout ce qu'elles veulent : j'aime celui qui m'aime, j'aime et je suis aimée.

Sur ce texte à refrain assez médiocre, Wolf crayonne une petite improvisation vive, piquante, et sans prétention.

38. — SAGT IHM, DASS ER ZU MIR KOMME (Anonyme-Heyse), 4 avril 1890.

Dites-lui de venir : plus on me menacera, plus mon amour grandira.

Autre texte à refrain qui, dans un climat moins léger et plus passionné, développe la même idée que le précédent. L'invention mélodique et harmonique de Wolf exprime ici un sentiment véritable et profond qui se réalise en une écriture un peu laborieuse peut-être, peu spontanée, mais joliment travaillée.

39. — DEREINST, DEREINST, GEDENKE MEIN (Cristobal de Castillejo - Geibel), 11 avril 1890.

Un jour, ô ma pensée, tu seras en paix. Sans amour mais sans chagrin, dans la terre froide.

A ce texte banal, Wolf a donné de l'expression avec sobriété

dans un style *recitativo arioso* simple, et simplement ponctué d'harmonies qui finalement donnent à ces deux pages une belle tenue expressive.

40. — TIEF IM HERZEN TRAG'ICH PEIN (Camoens-Geibel), 12 avril 1890.

Au plus profond de mon cœur je porte ma peine. Je cache mon cher chagrin au monde : il n'appartient qu'à mon âme de le ressentir.

L'intonation de cette musique pourrait faire penser qu'il s'agit d'une confidence personnelle, mais on sait à quel point, faute d'indication réelle, il faut se méfier, surtout dans le sillage du romantisme, de ce genre d'interprétation. Ce petit poème du désespoir sans phrases, Wolf nous le présente sous la forme d'une paisible et modeste mazurka de Chopin, réserve qui donne plus de portée encore au contenu du texte.

41. — KOMM', O TOD, VON NACHT UMBEGEN (Comendador Escriva - Geibel), 14 avril 1890.

Viens, ô Mort, enveloppée de nuit, viens doucement, pour que ma joie de t'étreindre ne me rappelle pas la vie.

Encore un des chefs-d'œuvre de Wolf. Un rythme berceur constant au piano qui se colore d'une succession d'harmonies admirablement sombres et diverses. Une déclamation mélodique à la fois solennelle et tendre. En trois pages, un extraordinaire Requiem.

42. — OB AUCH FINSTRE BLICKE GLITTEN (Anonyme-Heyse) 16 avril 1890.

Tu m'as regardé d'un regard dur, mais tu ne peux nier m'avoir regardé. Je souffre mortellement de ce regard, mais tu m'as regardé...

Construites sur un thème qui s'apparente à un des motifs de la *Sérénade italienne* pour cordes, ces deux pages sont musicalement assez plates, mais la déclamation lyrique en est particulièrement heureuse. A cet égard, ce morceau peu excitant est un des meilleurs témoignages du génie prosodique de Wolf.

43. — Da nur Leid und Leidenschaft (Anonyme-Heyse), 20 avril 1890.

Puisque tout ce que j'ai appris avec toi est souffrance et passion, je mets mon cœur en vente. Qui en veut ?

Ce poème assez vulgaire et fort long n'a guère inspiré Wolf qui ne montre ici qu'une invention laborieuse et grandiloquente.

44. — Wehe der, die mir Verstrickte (Gil Vicente-Heyse), 27 avril 1890.

Malheur à celle qui m'a pris celui que j'aime !

Poème et musique faibles et creux. Mais assez grand effet avec un fort soprano dramatique.

LES “ KELLER-LIEDER ”

Six Lieder sur des poèmes de Gottfried Keller, composés à Unterach du 25 mai au 16 juin 1890. Publication en 1891 (Schott).

Les six *Keller-Lieder* sont composés sur des poèmes empruntés au recueil des *Alte Weisen* (Airs anciens) de Gottfried Keller (1819-1890). Hugo Wolf les avait projetés pour l'année précédente au cours de laquelle il avait l'intention de célébrer ainsi le soixante-dixième anniversaire du poète dont il admirait le talent, en particulier son fameux roman *Henri le Vert*. Cette réalisation ne devait pas être entreprise en temps voulu, et Keller, qui mourut le 15 juillet 1890, n'eut jamais connaissance du petit cycle de Wolf.

Gottfried Keller, suisse d'expression allemande, est un représentant de ce que l'on a appelé le « réalisme poétique ». Sorti du peuple (sa famille était de Zürich), il se crut d'abord destiné à la peinture, travailla la philosophie à Heidelberg où il se détacha de la foi chrétienne et fit de la politique, appartint ensuite aux cercles intellectuels de Berlin, et revint finir sa vie comme secrétaire du conseil cantonal de Zürich. Son art possède des points communs

avec celui de Mörike, mais Keller ne possède ni le sens de l'évasion dans le rêve, ni même celui de la tragédie. Le « réalisme poétique », dont on a voulu le faire un des champions, est une tendance qui entendait réagir contre les délires romantiques, mais cette appellation est équivoque, et il serait plus exact de parler de « réalisme psychologique ».

1. — TRETET EIN, HOHER KRIEGER, 25 mai 1890.

Avance, fier guerrier, ton cœur s'est rendu à moi. Attelle ton destrier à la charrue de mon père et mets ton tapis de selle sous mes pieds. Le Maréchal doit maintenant apprendre à cuire le pain. Recommande ton âme à Dieu car ton corps est maintenant vendu et ne peut être racheté.

Ce morceau est fort bizarre, car si on s'explique bien le climat aimable et d'une grâce martiale qui règne très agréablement jusques avant la conclusion, on ne s'explique pas, pour cette chute soudaine et menaçante, cette sorte de marche continue sur le même ton. Si la bizarrerie du poème est compréhensible, l'indifférence de Wolf à la conclusion ne l'est pas.

2. — SINGT MEIN SCHATZ WIE EIN FINK, 2 juin 1890.

Si mon amoureux chante comme un pinson, je chanterai comme un rossignol. Mais s'il est un lynx, je serai un serpent. Il faut que cet homme orgueilleux sache que l'amour est comme une épée de feu.

Sur un texte presque aussi étrange que le précédent, Wolf a écrit une musique chromatique très travaillée, assez ingrate d'ailleurs, et qu'émaillent quelques traits symbolistes (pour le rossignol en particulier).

3. — WIE GLAENZT DER HELLE MOND, 5-23 juin 1890.

Comme la lune brille froide et lointaine... Mais plus lointaine encore est ma beauté de jadis. Bientôt j'irai au Ciel, et je verrai Marie sur son trône avec le Saint Enfant sur ses genoux, et Dieu le Père donnant la becquée au Saint-Esprit. Seul Saint-Pierre ne se repose pas : accroupi à la grille, il ressemelle de vieilles chaussures.

Ce prototype de l'art paysan, qui est caractéristique de Keller, donne l'occasion à Wolf de composer l'une de ses plus belles pages. Une longue suite d'accords réguliers et paisibles évoque la sereine ambiance du Paradis où le chant naïf et confiant de la vieille paysanne voit une scène d'images d'Epinal.

4. — DAS KÖHLERWEIB IST TRUNKEN, 7-23 juin 1890.

La femme du charbonnier est encore ivre. Elle chante dans les bois. Autrefois elle était belle et courtisée. Choisir un mari lui donna du souci. Alors elle s'est laissée surprendre par le vin rouge... Comme tout passe !

Curieusement, alors que le poème est plein de mélancolie et de pitié, la musique de Wolf est incisive, grinçante, amère jusqu'à la moquerie. Dans ce climat, le compositeur trouve d'ailleurs des détails symbolistes assez vifs — par exemple le prélude de quatre mesures pour piano seul qui reviendront comme une ritournelle, et qui constituent une évocation d'un rire et d'un chant de folle.

5. — WANDL'ICH IN DEN MORGENTHAU, 8 juin 1890.

Marchant dans la rosée matinale je vois le paysage et la nature où tout semble dire « amour ». Seigneur, qu'ai-je donc fait pour devoir mourir sans avoir été aimé ?

La chanson est jolie, délicate, un peu fade, et la musique ne retrouve pas les fraîches couleurs du poème. Wolf semble également ne prêter aucune attention à l'allusion finale à la mort — non plus, d'ailleurs, qu'à son cas personnel.

6. — DU MILCHJUNGER KNABE, 16 juin 1890.

Jeune homme, pourquoi me regardes-tu ainsi et que me demandent tes yeux ? Personne au monde ne peut te répondre. Mets cette coquille d'escargot à ton oreille : elle te bourdonnera quelque chose !

Wolf a conçu ce texte énigmatique avec une fausse naïveté, joliment réalisée, et les mesures conclusives font grésiller un gracieux mystère au fond de la coquille d'escargot.

LE « ITALIENISCHES LIEDERBUCH »

(1er recueil)

Vingt-deux Lieder sur des poèmes italiens traduits par Paul Heyse, composés à Unterach et Döbling du 25 septembre 1890 au 23 décembre 1891. Publication en 1892 (Schott).

Comme pour le recueil du *Spanisches Liederbuch,* les Lieder du livre italien comprendront un grand nombre de chants d'amour. Paul Heyse a emprunté ses poèmes à des sources toutes anonymes. Il s'agit de genres typiquement italiens, appartenant le plus souvent aux *rispetti* (ou aux *velote* qui constituent la forme vénitienne du *rispetto*), aux *ritornelle,* aux ballades, aux chants simplement folkloriques, et aux lamentations funèbres de la Corse. Ajoutons, puisque nous allons en rencontrer un grand nombre, que le *rispetto* est un genre poétique quelque peu précieux où les sentiments amoureux s'expriment dans le cadre d'une stratégie poétique assez minutieusement réglementée. Le *rispetto* est un petit couplet de huit vers dans le caractère populaire : les quatre premières rimes sont alternées, et les quatre dernières jumelées.

La plupart des poèmes du livre italien sont courts. La traduction allemande leur enlève souvent une partie de la légèreté originelle et en souligne parfois assez lourdement les effets. Wolf n'a pas cherché à les traiter à l'italienne, et n'eut pas la prétention de leur donner une allure nationale. Il les aborde comme des poèmes allemands. A son ami Kauffmann il écrivait d'ailleurs : « Un cœur chaud, je vous l'assure, bat dans les petites poitrines de mes plus jeunes enfants méridionaux qui, en dépit de tout, ne peuvent nier leur origine allemande. Oui, leurs cœurs battent en allemand, même si le soleil brille en italien (ou la lune en français comme c'est parfois le cas) ».

Dans l'ensemble, la qualité littéraire a sensiblement moins de relief que tout ce que Wolf a précédemment mis en musique — certains textes sont même parfois franchement vulgaires. Par contre, l'art de Hugo Wolf atteint ici constamment la maîtrise et le raffi-

nement. Il semble que, moins bridé par des idées sublimes, son style et son instinct puissent s'exprimer plus librement, et avec un métier sans cesse perfectionné.

La question de la subjectivité de ces Lieder demeure en cause comme pour les précédents, ou plutôt elle demeurera toujours insoluble : il n'est pas possible de savoir si Wolf a choisi tel texte comme reflétant un sentiment personnel. Il ne semble pas que l'on ait affaire ici à un esprit systématique de confession. Mais que des idées et impressions personnelles s'expriment parfois, c'est ce qui ne semble pouvoir faire aucun doute. Il ne faut donc pas se laisser impressionner par le fait que la plupart de ces textes sont écrits à la première personne du singulier : c'est le cas de beaucoup de chansons populaires dans tous les folklores. Et ici nous sommes vraiment en présence d'un ensemble essentiellement populaire. On a dit que les deux recueils de l'*Italienisches Liederbuch* sont une « apothéose de la chanson populaire ». Ce n'est pas inexact dans la mesure où l'on considère que si l'esprit reste populaire, la mise en œuvre est des plus savantes. Dans cette optique, cette réalisation de Hugo Wolf est extrêmement originale, tout à fait nouvelle, et d'un esprit très moderne.

1. — MIR WARD GESAGT, DU REISEST IN DIE FERNE, 25 septembre 1890.

On dit que tu vas faire un long voyage... Mes larmes et mes pensées t'accompagneront, mon amour. Pense à moi et ne m'oublie pas.

L'écriture pianistique, en deux lignes se séparant sans cesse, est volontairement symbolique. La musique évoque plus qu'une séparation passagère : l'intonation mélodique, l'harmonie tourmentée suggèrent quelque chose de plus poignant, comme un adieu.

2. — IHR SEID DIE ALLERSCHÖNSTE, 2 octobre 1890.

Vous êtes la plus belle du pays, plus belle que les fleurs de mai, plus majestueuse que la cathédrale d'Orvieto et les fontaines de Viterbe, plus enchanteresse que le dôme de Sienne.

En dépit de ces étranges compliments, la chanson est jolie, mais sans grande recherche, quelque peu conventionnelle.

3. — GESEGNET SEI, DURCH DEN DIE WELT ENTSTUND, 3 octobre 1890.

Béni soit Celui qui a créé le monde. Il a fait la mer... Il a fait les bateaux... Il a fait le Paradis avec sa lumière éternelle. Il a fait la beauté et ton visage.

Avec une déclamation mélodique extrêmement simple, et une partie pianistique faite de simples ponctuations, Wolf écrit ici une page pleine d'accent et d'émotion.

4. — SELIG IHR BLINDEN, 4 octobre 1890.

Bienheureux les aveugles qui ne peuvent voir le charme des femmes ; les sourds qui ne peuvent entendre la lamentation des amoureux ; les muets qui ne peuvent laisser parler leur cœur ; et la mort qui évite les chagrins d'amour.

Sur une pédale, le piano déroule des gammes lentes, d'une monotonie résignée et volontaire. Le modelé mélodique est simple et très expressif.

5. — WER RIEF DICH DENN ?, 13 novembre 1890.

Qui t'appelle ici ?... Si tu préfères ton autre amoureuse, va avec elle.

De ce texte franchement banal, un peu vulgaire, Wolf a tiré deux pages d'une banalité recherchée et très consciente.

6. — DER MOND HAT EINE SCHWERE KLAG', 13 novembre 1890.

La lune se plaint amèrement parce que tu lui as volé son éclat. Et tes deux yeux sont deux étoiles de moins dans le ciel.

La ligne mélodique, d'une profonde émotion, dialogue avec une autre mélodie issue de la très belle harmonie des accords de ponctuation et de soutien.

7. — NUN LASS UNS FRIEDEN SCHLIESSEN, 14 novembre 1890.

Faisons la paix... Princes et soldats font la paix. Pourquoi les amoureux ne la feraient-ils pas aussi ?

Mélodie paisible, sereine, confiante, sur un simple accompagnement berceur.

8. — DASS DOCH GEMALT ALL' DEINE REIZE WAREN, 29 novembre 1891.

S'il y avait une peinture de ta beauté et qu'un prince païen la trouve, tout son royaume se convertirait à la foi chrétienne.

Poème faible et puéril qui n'inspire à Wolf qu'une mise en œuvre conventionnelle de chanson accompagnée. Mais, même en pareil cas, la personnalité de l'invention mélodique sauve tout.

9. — DU DENKST MIT EINEM FAEDCHEN MICH ZU FANGEN, 2 décembre 1891.

— Tu penses pouvoir me prendre avec un petit filet. — J'en ai attrapé d'autres bien plus difficiles, mais je suis amoureuse, et pas de toi.

Wolf a traité ce badinage inoffensif sur un ton assez accentué et dramatique, donnant à ce texte innocent un arrière plan de cruauté, et beaucoup de mordant grâce à une superbe articulation mélodique et prosodique.

10. — MEIN LIEBSTER IST SO KLEIN, 3 décembre 1891.

Mon amoureux est si petit que, sans se pencher, ses boucles balaient le sol.

Ce sont des variations sur une plaisanterie populaire qui veut que les hommes de Maremma soient minuscules. La musique est ici tendrement caricaturale avec ces petits intervalles de secondes souvent employés par Wolf en pareilles circonstances.

11. — UND WILLST DU DEINEN LIEBSTEN, 4 décembre 1891.

Veux-tu voir ton amoureux mourir d'amour ? Alors laisse flotter tes cheveux d'or dénoués sur tes épaules.

Type de « mélodie accompagnée » tout à fait dans le style fin-de-siècle avec ses arpèges, mais d'une magnifique générosité d'inspiration.

12. — WIE LANGE SCHON WAR IMMER MEIN VERLANGEN, 4 décembre 1891.

J'ai longtemps soupiré : si seulement un musicien tombait amoureux de moi. Ah ! le voilà, avec son violon !

Sur ce texte mi-emphatique, mi-ironique, Wolf a conçu deux pages humoristiques d'une écriture magistrale, sur une mélodie qui se fait complice du texte, tandis que le piano développe avec drôlerie une petite cellule musicale dont il tire partie avec une invention très cocasse.

13. — GESELLE WOLL'N WIR UNS IN KUTTEN HUELLEN, 5 décembre 1891.

Camarade, mettons une robe de moine. Nous irons de porte en porte, et nous confesserons une jeune fille.

Sur ce genre de plaisanterie irrévérencieuse (évoquée ici non sans lourdeur) Wolf a composé un de ses meilleurs morceaux de genre, plein de petits traits anecdotiques drôles au piano, et dont la partie vocale exige un interprète ayant de l'imagination et du goût.

14. — NEIN, JUNGER HERR, 7 décembre 1891.

Non, jeune homme, il faut savoir se conduire : ne suis-je bonne que pour les jours de semaine, et pas pour le dimanche ? S'il en est ainsi, votre amoureuse des jours de semaine vous donnera son congé.

Un joli charme mélodique, un accompagnement de piano légèrement dansant, une harmonie spirituelle.

15. — HOFFAERTIG SEID IHR, SCHÖNES KIND, 8 décembre 1891.

Vous êtes hautaine, belle enfant. Vous répondez à peine. Mais vous n'êtes pas une princesse. Si vous ne voulez pas d'or, prenez de l'étain. Si vous ne voulez pas d'amour, prenez du dédain.

Wolf réussit là, entre la ligne vocale et le piano, ce mélange de deux sentiments contradictoires où il excelle : tendresse profonde et colère de surface.

16. — AUCH KLEINE DINGE, 9 décembre 1891.

Même de petites choses peuvent nous faire plaisir : beauté des perles, saveur des olives, parfum des roses.

Texte anodin et conventionnel dont Wolf tire deux pages qui sont le charme même, dans une intonation mélodique, harmonique, et pianistique qui n'appartient qu'à lui.

17. — EIN STAENDCHEN EUCH ZU BRINGEN, 10 décembre 1891.

Je viens chanter une sérénade. Votre fille est jolie. Vous l'enfermez trop soigneusement. Peut-être dort-elle déjà ? Dites-lui que son amoureux est passé et qu'elle lui manque vingt-cinq heures sur vingt-quatre.

Ravissant petit accompagnement de guitare sous une mélodie fraîche, vive, tendrement joyeuse.

18. — IHR JUNGEN LEUTE, 11 décembre 1891.

Maintenant, jeunes soldats, vous partez en guerre. Soignez bien mon amoureux. Veillez à ce qu'il soit brave au feu, mais ramenez-le moi vivant. Et attention aux courants d'air et au clair de lune : il est fragile...

Avec un accompagnement martial un peu conventionnel, Wolf donne un humour léger à ce texte grâce à une prosodie piquante et capricieuse.

19. — MEIN LIEBSTER SINGT, 12 décembre 1891.

Mon amoureux chante au clair de lune, mais je ne peux sortir. Je ne peux que pleurer toute la nuit, des larmes de sang qui m'aveuglent.

Poème et mélodie très dramatiques, tandis que le piano joue une sérénade dansante comme une mazurka de Chopin. La réussite de ce contrepoint sentimental est magistrale.

20. — Heb'auf dein blondes Haupt, 12 décembre 1891.

Relève ta tête blonde et ne dors pas. J'ai quatre choses importantes à te dire : mon cœur bat à se rompre pour toi ; je suis ton seul amour ; tu es mon seul salut ; tu es la seule que j'aime.

Un très joli *recitativo arioso* pour le texte, et une douce berceuse pour le piano.

21. — Wir haben Beide..., 16 décembre 1891.

Nous avons été longtemps silencieux, puis nous nous sommes remis à parler, et les anges de l'amour nous ont ramené la paix.

Même prosodie en *recitativo arioso* qu'une harmonie très riche vient colorer, puis élever au lyrisme avec les grands accords arpégés de la conclusion.

22. — Man sagt mir..., 23 décembre 1891.

On dit que ta mère désapprouve notre amour. — Garde-toi bien d'obéir, mon amour, quoi qu'elle dise. Et viens à moi.

Sur un rythme — ici curieux — de croche pointée-double croche qui se répète incessamment avec décision, Wolf donne les intonations et les couleurs les plus diverses à la prière de l'amoureuse.

LE " ITALIENISCHES LIEDERBUCH "

(2e recueil)

Vingt-quatre Lieder sur des poèmes italiens traduits par Paul Heyse, composés à Perchtoldsdorf, du 25 mars au 30 avril 1896. Publication en 1896 (Heckel).

1. — Ich esse nun mein Brot, 25 mars 1896.

J'en ai assez de manger mon pain sec. J'aimerais trouver un petit vieux bien convenable qui m'aimerait. Un petit vieux d'environ quatorze ans.

C'est sur un rythme de marche et avec un humour charmant que Wolf traite ce petit croquis dont le décor pianistique est particulièrement soigné, rédigé de façon très spirituelle.

2. — MEIN LIEBSTER HAT ZU TISCHE MICH GELADEN, 26 mars 1896.

Mon amoureux m'a invitée à dîner. Mais il n'a pas de maison. Pas de bois dans la cheminée. La marmite est cassée en deux. Pas trace de vin. Du pain dur. Un couteau ébréché.

Une habile déclamation en *quasi-parlando* nous raconte cette pitoyable aventure sur un accompagnement de piano craquant et amer.

3. — ICH LIESS MIR SAGEN, 28 mars 1896.

On m'a dit que le beau Toni mourait de faim depuis qu'il est amoureux. Après chaque repas, il mange une saucisse et sept petits pains. Si Tonina ne cède pas, nous sommes menacés de famine.

Assez mauvais poème dont Wolf relève la platitude avec une partie de piano pleine de verve incisive.

4. — SCHON STRECKT'ICH AUS IM BETT, 29 mars 1896.

Dès que je m'allonge dans mon lit, ta vision m'apparaît. Alors, je saute dans mes chaussures, et je vais par la ville jouant du luth. Les filles m'écoutent, et le vent emporte ma chanson.

Nouvel exemple de ce qu'un poème banal peut inspirer à Wolf. Là encore, déclamation extrêmement simple, mais mise en œuvre pianistique remarquablement travaillée en ses détails symbolistes, (sommeil, sérénade avec arpège du luth, poésie nocturne de la fin). C'est un des très beaux Lieder de la collection.

5. — DU SAGST MIR, DASS ICH KEINE FURSTIN SEI, 30 mars 1896.

Tu me dis que je ne suis pas une princesse. Mais la pauvreté n'est pas une disgrâce. Toi-même tu travailles aux champs dès l'aube, et ne roules pas carrosse.

Mêmes remarques que précédemment : poème médiocre transformé par une musique du cœur, pleine de tendresse mélancolique — d'une profonde mélancolie de chanson populaire.

6. — LASS SIE NUR GEHN, 31 mars 1896.

Laisse-la faire ! Elle est arrogante, et elle change tous les jours d'amoureux. Elle est comme l'Arno : l'hiver, beaucoup de prétendants, l'été, personne.

La mise en œuvre musicale est ici peu convaincante malgré un évident effort d'écriture pianistique évocateur d'une conversation cancanière : le symbolisme de Wolf, son don pour trouver des formules musicales dont la plastique correspond à l'élément verbal, fait ici oublier la pauvreté musicale.

7. — WIE VIELE ZEIT VERLOR ICH, 2 avril 1896.

Quel temps précieux, j'ai perdu à t'aimer ! Si j'avais aimé Dieu pendant tout ce temps-là, j'aurais gagné une bonne place au Paradis.

Sur le type le plus traditionnel de la « mélodie accompagnée », Wolf réussit là un chant d'une très belle qualité de sentiment. Il est évident que son interprétation du texte est optimiste. Cette musique signifie : bien sûr, j'ai perdu le Paradis à cause de toi, mais j'ai eu les satisfactions de ton amour.

8. — UND STEHT IHR FRUH AM MORGEN AUF, 3 avril 1896.

Quand vous vous éveillez, le ciel devient pur et le soleil jaillit de derrière les collines. A l'église, votre regard allume les lumières. Dieu vous a faite belle comme un ange.

Un madrigal assez banal que Wolf traite avec une jolie et paisible invention mélodique. Exceptionnellement chez le musicien, la partie vocale est simplement contrepointée de deux parties pianistiques essentiellement linéaires.

9. — WOHL KENN ICH EUREN STAND, 9 avril 1896.

Je connais votre rang. Vous n'avez que faire d'une pauvre et modeste créature comme moi. Je sais que pour vous c'est un jeu. Mais vous êtes si beau ! Qui peut vous en vouloir ?

Une très émouvante déclamation mélodique sans amertume, malgré la situation sans espoir. Un climat de dévotion à la beauté, un ton d'humilité tendre auquel l'écriture pianistique à quatre parties donne un rayonnement singulier. Une très belle page, une des plus belles du recueil.

10. — WIE SOLL ICH FRÖHLICH SEIN, 12 avril 1896.

Comment puis-je être heureuse alors que tu me dédaignes si ouvertement ? Tu viens me voir tous les cent ans. Si les tiens te retiennent, rends-moi mon cœur et va-t-en. Ce que le Ciel veut doit être accompli sur cette terre.

Musicalement, la construction est excellente : les premiers et derniers vers sont conçus en une sorte de récitatif sourdement douloureux, sur de grands accords dont les couleurs et les enchaînements sont typiques de Wolf, alors que tout le drame central est fortement passionné avec soutien robuste et décidé du piano.

11. — O WAER'DEIN HAUS, 12 avril 1896.

Si ta maison était transparente, chaque fois que je passe devant, je t'enverrais autant de regards passionnés qu'il y a de gouttes d'eau dans la rivière et dans la pluie.

Après les précédentes, qui sont déjà les plus remarquables, voici l'une des plus belles inspirations de Hugo Wolf. Le symbolisme est évident, et sa poésie sonore est merveilleuse : la déclamation mélodique en récitatif est tendrement passionnée avec cet admirable sens de la transposition verbale en musique que possède Wolf, et l'accompagnement de piano, basé sur une petite figure rythmique persistant tout au long, évoque la transparence cristalline de la maison.

12. — STERB'ICH, SO HUELLT IN BLUMEN MEINE GLIEDER, 13 avril 1896.

Pas de tombe pour moi. Laissez-moi sous le ciel, dans le soleil ou la pluie. Je meurs heureux si je meurs d'amour pour toi.

Sur un poème banal mais comportant quelques jolis détails poétiques, Wolf composa un des chefs-d'œuvre de la fin de sa produc-

tion. Rarement un sentiment de résignation heureuse aura été évoqué avec une telle plénitude que par cette paisible ligne mélodique, et le soutien indiscontinu des syncopes du piano.

13. — GESEGNET SEI DAS GRUEN, 13 avril 1896.

Couleur bénie que le vert. Ma robe est verte. Les prairies sont vertes. Mon amoureux porte un costume de chasse vert. Le vert magnifie tout.

Ce très mauvais poème n'inspire guère à Wolf qu'une chanson banale — où l'on ne distingue que quelques-uns de ces beaux détails harmoniques qui lui sont habituels.

14. — WENN DU MICH MIT DEN AUGEN STREIFST, 19 avril 1896.

Quand tu me regardes en souriant, dis-moi d'abord de calmer mon cœur pour qu'il n'éclate pas de joie.

Avec une musique d'une grande simplicité de mise en œuvre, Wolf compose ici un de ses chants d'amour les plus généreux. Nulle recherche de symbolisme. Un grand lyrisme simplement passionné où le piano fait écho à la voix.

15. — WAS SOLL DER ZORN, 20 avril 1896.

Quelle colère te brûle, mon amour ! Si j'ai mal fait, perce-moi le cœur d'un couteau ! ou plonges-y une dague, et que ma douleur soit noyée dans mon sang.

Ce très mauvais poème mélodramatique n'a inspiré à Wolf que deux pages assez conventionnelles et creuses.

16. — BENEDEIT DIE SEL'GE MUTTER, 21 avril 1896.

Bénie soit la mère qui t'a faite si belle ! Je deviendrai fou dans mon amour pour toi. Bénie soit, etc.

Assez développé, ce Lied se présente comme un couplet chromatiquement passionné encadré de deux refrains paisiblement diatoniques. Il fait son effet dans une bonne interprétation, bien qu'il ne soit pas d'une grande rareté d'invention.

17. — NICHT LAENGER KANN ICH SINGEN, 23 avril 1896.

Je ne peux plus chanter : le vent souffle trop fort. C'est du temps perdu. Si j'étais sûr qu'elle m'aime, je ne rentrerais pas tout de suite chez moi, gâchant ainsi cette nuit dans la solitude.

18. — SCHWEIG'EINMAL STILL, 23 avril 1896.

Silence, lamentable bavard ! Je deviens folle avec ta maudite chanson ! Même si tu essayes toute la nuit, tu n'arriveras à rien de propre ! Va dormir ! Je préférerais la sérénade d'un âne !

Ces deux Lieder sont complémentaires. Ils sont caractéristiques de la verve sarcastique et parodique de Wolf : caricatural pour ce qui est du premier, cruellement ironique pour le second. Les intonations mélodiques et les figures pianistiques sont claires sur ces points, cocassement trouvées, et pourraient faire croire un moment que Wolf était doué pour le théâtre.

19. — WENN DU, MEIN LIEBSTER, 24 avril 1896.

Quand nous nous retrouverons au Ciel, et que Dieu connaîtra notre amour malheureux ici-bas, de nos deux cœurs Il ne fera qu'un seul.

Avec le n° 14, ce Lied fait la paire parmi les plus beaux chants d'amour de Wolf. Néanmoins, le morceau est un peu gâché par cette apothéose céleste qui amène le musicien à une légère grandiloquence théâtrale dans sa conclusion où il n'évite même pas le trémolo final.

20. — ICH HAB' IN PENNA EINEN LIEBSTEN WOHNEN, 25 avril 1896.

J'ai un amoureux à Penna ; un autre à Maremma, un autre à Ancona, un autre à Viterbo, un autre à Casentino, etc. et encore un à Maggione ; quatre à la Fratta, et dix à Castiglione.

Ce nombre considérable d'amants tient en une vingtaine de mesures seulement, vingt mesures gaies, toniques, dynamiques, avec leur battement de croches courant la poste, et que vient couronner une sportive coda pianistique.

21. — HEUT' NACHT ERHOB ICH MICH, 25 avril 1896.

En me réveillant cette nuit, je me suis aperçu que mon cœur m'avait quitté pour aller te voir, mon amour.

Page brève, mais merveilleusement inspirée mélodiquement dans son émotion simple, et aussi merveilleusement écrite avec ses quatre parties évoquant le quatuor à cordes.

22. — O, WUESSTEST DU..., 26 avril 1896.

Si seulement tu savais, traîtresse, ce que j'ai souffert pour toi cette nuit, pendant que tu étais enfermée chez toi, et moi dehors dans la tempête.

C'est ici un curieux poème dont on ne sait si le héros est ridicule ou... héroïque. C'est aussi un curieux morceau de musique où Wolf ne semble s'être décidé ni pour l'une, ni pour l'autre solution. C'est un superbe morceau de piano avec voix.

23. — VERSCHLING' DER ABGRUND, 29 avril 1896.

Puisse un abîme engloutir la maison de mon amoureux ; puisse un serpent venimeux piquer celui qui m'a trahie.

Sorte de récitatif violent accompagné par un piano cinglant et brutal. La figure musicale qui sert de base à tout cela ne manque pas d'ingéniosité, ni d'efficacité (surtout avec un bon soprano dramatique), mais finalement il n'y a pas beaucoup de musique dans ces trois pages.

24. — WAS FUER EIN LIED, 30 avril 1896.

Où trouverai-je une chanson digne de vous, une chanson sortant des profondeurs et que personne n'aurait jamais entendue, ni chantée, jusqu'à ce jour.

Ce n'est pas la première fois que nous constatons ici qu'en mûrissant, Wolf a tendance à confier ses plus beaux chants d'amour à un support pianistique basé sur une simple harmonie à quatre parties. C'est à nouveau le cas dans ce morceau dont la mélodie simple, pleine de paisible et confiante tendresse, est soutenue par une harmonie simple, elle aussi, malgré quelques détours chromatiques très joliment colorés et d'où se dégage aussi une autre mélodie.

C'est aussi l'occasion de remarquer, à propos de ce dernier Lied des recueils italiens, que même lorsqu'il pousse loin le chromatisme à la manière de *Tristan,* la musique de Wolf n'est jamais wagnérienne et conserve cette couleur harmonique qui n'appartient qu'à son auteur.

TROIS POÈMES DE ROBERT REINICK

Publication en 1897 (Heckel)

Avec ces trois textes, Hugo Wolf retrouve un poète de ses débuts : Robert Reinick est un poète mineur du début du XIXe siècle. Il a été souvent mis en musique. Reinick était aussi un peintre. Ces Lieder sont composés à des époques diverses.

1. — GESSELLENLIED (Chant de l'apprenti), 24 janvier 1888.

Les maîtres ne tombent pas du ciel : cela vaut mieux pour les apprentis, car il y en a déjà beaucoup. Les femmes des maîtres ne tombent pas du ciel : cela vaut encore mieux. Les filles des maîtres ne tombent pas du ciel : c'est dommage. Quand je serai un maître, la terre me sera un ciel.

La mélodie a un caractère populaire. L'accompagnement pianistique, généralement pompeux ainsi qu'il convient, est également ironique, avec quelques traits symboliques (notamment pour la fille). Il y a ici, évidemment, un aspect *Meistersinger,* qui est allusion au rôle de David, et non imitation.

2. — MORGENSTIMMUNG (Ambiance matinale), 8 septembre-23 octobre 1896.

La nuit s'achève et je sens l'air matinal. Dieu a dit « que la lumière soit ». Le soleil illumine la création. Seigneur, combattons et triomphons !

Il existe une lettre de Wolf précisant que ce poème l'a hanté des années sans qu'il puisse lui trouver de solution satisfaisante. Et il

ajoute qu'il n'a trouvé celle-ci qu'en changeant le titre initial de Reinick lequel était *Morgenlied* (Chant du matin). Avec *Morgenstimmung,* la musique est venue aussitôt, dit-il. Le poème n'est pas très bon. Le Seigneur amène, comme souvent, un peu de grandiloquence sous la plume de Wolf. Mais l'écriture complexe et chargée de la partie pianistique est fort belle et typiquement wolfienne. La mélodie tourmentée est très recherchée et, peut-être, pas trouvée.

3. — SKOLIE (Remplis mon verre...), 1er août 1889.

Remplis mon verre, donne-moi tes lèvres, et que la musique joue ! Le vin, tes baisers, et la musique m'embrasent ! Vie, je te salue en exultant !

Le mauvais poème de Reinick n'a inspiré à Wolf que des pages déclamatoires qui, non sans élan, sont assez creuses.

QUATRE POÈMES DE HEINE, SHAKESPEARE ET BYRON

Publication en 1897 (Heckel)

1. — WO WIRD EINST... (Henri Heine), 24 janvier 1888.

Où le voyageur las trouvera-t-il son dernier repos ? Sous les palmiers du Sud ! Sous les tilleuls du Rhin ? Où que ce soit, le Ciel de Dieu sera au-dessus de moi.

Langage harmonique à la complexité modulante typique de Wolf, mais non au service d'une invention musicale originale. Ce beau poème aurait mérité que le compositeur revint là-dessus. Mais la progression modulante monte de façon admirable.

2. — LIED DES TRANSFERIERTEN ZETTEL (Shakespeare), 11 mai 1889.

Il s'agit ici du quatrain de Bottom avec sa tête d'âne dans le *Songe d'une nuit d'été* (Acte III, sc. 1, traduction allemande de

A. W. von Schlegel) : « *Le pinson, le moineau et l'alouette, le coucou gris et son plein-chant, que l'on écoute tout au long, sans oser lui répondre non...* ».

Conçu comme une petite chanson sans prétention, cette page aimablement grotesque date de l'époque où Wolf pensait tirer un opéra du chef-d'œuvre shakespearien. Effets imitatifs un peu faciles des « hi-han » qu'il faut être Dietrich Fischer-Dieskau pour réussir avec esprit.

3. — KEINE GLEICHT VON ALLEN SCHÖNEN (Byron), 18-25 décembre 1896.

Le texte est emprunté au poème de Byron intitulé *Stanzas for music.* L'idée est la suivante : *Aucune des filles de la Beauté n'a la magie de la musique.*

Wolf dote ces vers de Byron d'une parure musicale extrêmement riche et un peu exquisement lyrique, d'une expression un peu compassée peut-être, signe qu'il est fidèle au poème.

4. — SONNE DER SCHLUMMERLOSEN (Byron), 29-31 décembre 1896.

Etoile mélancolique ! Soleil de ceux qui ne trouvent pas le sommeil ! Tu leur montre l'ombre que tu ne peux dissiper.

Contrastant avec la surcharge du Lied précédent, celui-ci est fait d'une musique ayant la froide clarté d'un ciel lunaire dans une extraordinaire désolation. En outre, une conduite modulante très moderne.

TROIS “ MICHELANGELO LIEDER ”

Composés à Vienne du 18 au 28 mars 1897, sur la traduction allemande de Walter Robert Tornow. Publication en 1898 (Heckel).

Ce sont les dernières pages écrites par Hugo Wolf. Il avait

projeté un recueil plus important sur six textes de Michel-Ange. Ce sont les trois seuls Lieder de cette série qui lui ont parus achevés de façon satisfaisante.

Il est toujours bien facile, une fois que l'histoire est écrite, de venir tirer des conclusions *a posteriori*. Il n'en reste pas moins que la dernière œuvre de Hugo Wolf, ce triptyque des *Michelangelo Lieder* composé pendant les dernières journées où il a encore sa raison, est une œuvre à part dans sa production. C'est ce que Wolf a écrit de plus grave, de plus concentré, dans l'expression comme dans la rédaction, de plus avancé sur le plan harmonique, où l'on assiste à une dissolution de la pesanteur tonale, de plus original par l'abandon des formules et schémas inhérents au genre Lied. Il est facile de rapprocher la gravité de ces morceaux des événements tragiques qui se préparent, de parler d'un adieu à la vie, d'*ultima verba,* etc. Et cependant, de telles considérations s'imposent ici, tout à fait comme dans le cas des *Quatre chants sérieux* de Brahms, chef-d'œuvre également prémonitoire.

1. — WOHL DENK' ICH OFT, 18 mars 1897.

Avant de t'aimer, j'étais un inconnu. Maintenant, je suis discuté mais célèbre. (Texte original : « I' vo pensando al mio viver di prima »).

Pour ce texte où Michel-Ange se penche sur son passé, Wolf lui-même dit avoir voulu « une douloureuse introduction » et cherché à maintenir ce sentiment jusqu'à la fin. Mais il raconte que cette conclusion se transforma presque à son insu en fanfares que « font résonner les contemporains du poète en hommage à son génie ». Le ton général est d'une grande noblesse, d'une réelle puissance, et perd toute « gentillesse » viennoise. Certes, les quatre dernières mesures de banales fanfares et de creux trémolo sont infiniment regrettables dans une œuvre de cette tenue. Mais, par ailleurs, elle est d'un impressionnant dépouillement et d'une extraordinaire intériorité dans le lyrisme qui trouve ici une plastique mélodique toute nouvelle pour Wolf.

2. — ALLES ENDET, WAS ENTSTEHET, 20 mars 1897.

Toutes choses créées ont une fin. Les enfants de nos enfants ont disparu comme l'ombre à la lumière du jour. Nous-mêmes avons été des hommes gais ou tristes et ne sommes plus que poussière. (Texte original extrait de *Canto de' Morti* : « Chiunche nascie a morte arriva »).

Wolf emprunte ici à Michel-Ange un texte rappelant singulièrement celui que Brahms a emprunté à l'Ecclésiaste pour ses *Chants sérieux*. Des trois pages ultimes de musique, celle-ci est sans doute la plus belle et la plus parfaite par son lyrisme concentré, par sa gravité détachée de la vie — et aussi par un détachement plus total encore que la précédente des formules lyriques traditionnelles. C'est une musique d'un autre monde où se traduit un désespoir métaphysique.

Le morceau est rendu plus poignant encore par les lignes que Wolf écrivit à son sujet : « Plus significatif est le second que je considère comme le meilleur que j'ai fabriqué. C'est d'une simplicité bouleversante, vraiment antique. Je suis effrayé par cette œuvre car quand je la considère, je crains pour ma raison ».

3. — FUEHLT MEINE SEELE, 22-28 mars 1897.

Quelle est cette lumière désirée qui m'inonde ? Est-ce celle de Dieu ou de quelque nouvelle beauté de cette vallée de larmes ? C'est comme une vision de rêve qui me guide, une lumière que j'attendais et qui me vient de l'extérieur. C'est la lumière qui me vient de vous, madame. Elle brille depuis que je vous ai vue, et fait ma douceur et mon amertume. Et elle me vient de vos yeux. (Le texte original est un des sonnets de Michel-Ange à Vittoria Colonna dont il fut épris : « Non so se la desiata luce »).

Le texte de Michel-Ange est un peu mystérieux et d'une équivoque sans doute recherchée sur plusieurs plans : amour d'un homme pour une femme, mais aussi fécondation du pouvoir créateur d'un artiste par un autre être ; sérénité résignée, mais aussi amertume des beaux jours perdus.

Ce genre d'équivoque, d'impressions doubles, n'est pas pour dérouter Wolf qui est, au contraire, particulièrement à l'aise dans de telles situations notamment l'humeur douce-amère que nous avons

rencontrée tant de fois chez lui. Aux quatre mesures de l'introduction pianistique, la musique est dans l'ombre du néant, et la voix va apporter peu à peu la lumière, puis l'amour va amener un lyrisme profond et transcendant, désincarné, dépourvu de toute coquetterie, soutenant ainsi jusqu'au point final la sublime gravité qui plane sur ce triptyque. On remarquera que Wolf a poussé l'équivoque jusqu'à l'avant-dernier accord qui est long, accentué, et qui ne se trouve résolu que comme à regret dans l'accord final, court et à peine marqué.

LES LIEDER AVEC ORCHESTRE

On indiquera simplement ici, notamment à l'intention des chanteurs, les titres des différents Lieder précédents que Hugo Wolf a jugés susceptibles d'être améliorés par une orchestration. Certains d'entre eux, *Prometheus* en particulier, l'exigent vraiment par leur contexture. Et le répertoire des chanteurs pour les concerts symphoniques s'en trouve singulièrement enrichi (il en est peu qui s'en soient avisés). On indique également la date d'orchestration et le nom de l'éditeur :

Auf ein altes Bild (1889. Peters).
Seufzer (1889. Peters).
Karwoche (1889. Peters).
Der Rattenfänger (1890. Heckel).
Er ist's (1890. Peters).
Gesang Weylas (1890. Heckel).
Mignon « Kennst du » (1890. Peters).
Schlafendes Jesus (1890. Peters).
Prometheus (1890. Heckel).
In der Frühe (1890. Peters).
An den Schlaf (1890. Peters).
Gebet (1890. Heckel).
Neue Liebe (1890. Peters).
Wo find ich Trost ? (1890. Heckel).
Harfenspieler I (1890. Peters).
Harfenspieler II (1890. Peters).
Harfenspieler III (1890. Peters).
Denk'es, O Seele (1891. Peters).
Anakreons Grab (1893. Heckel).
Wer sein holdes Lieb verloren (1897. Musikwissenschaftlicher Verlag.
Wenn du zu denn Blumen gehst (1897. Musikwissenschaftlicher Verlag).

« PENTHESILEA »

Poème symphonique pour grand orchestre d'après la tragédie de Heinrich von Kleist. Composé en 1883-85.

La partition de *Penthesilea* (qui avait eu les malheurs que l'on sait en 1885 avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne) n'a été publiée pour la première fois qu'en 1903 par les soins du *Hugo Wolf Verein* dans une version arrangée et raccourcie, due à Josef Hellmesberger junior et à Ferdinand Löwe, sous prétexte que la forme et l'orchestration étaient défectueuses. Même sous cette forme, l'œuvre fut rarement jouée. En 1937, la firme *Musikwissenschaftlicher Verlag* de Vienne revenait au texte du manuscrit original de Wolf, lequel est conservé à la Nationalbibliothek. Cette version authentique a été publiée sous le contrôle du Pr. Dr. Robert Haas, de Vienne. Détail pittoresque : dans sa préface à la partition, Robert Haas signale que le manuscrit original de Hugo Wolf est écrit sur un papier à musique dont chaque feuille porte l'indication de la marque : Lard-Esnault, Paris, 25, rue Feydeau. L'ouvrage n'est guère plus joué sous cette forme, et, en ce qui concerne la France, la première audition est encore ouverte à nos chefs d'orchestre, s'il en est de curieux. Ce traitement infligé à *Penthesilea* est difficilement compréhensible car cette partition de trente-cinq minutes environ est extrêmement brillante, ne nécessite pas des conditions de travail ni de matériel particulières, et constitue une des réussites les plus typiques de l'esthétique post-romantique. Il faut également noter qu'à une époque où l'on exhume la plus anodine page de Telemann ou de Vivaldi, la *Penthesilea* n'a pas encore fait l'objet d'un enregistrement.

L'œuvre est en trois parties parfaitement équilibrées, d'un grand effet poétique et dramatique, et fait appel à l'orchestre suivant : petite flûte, deux grandes flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, trois bassons, quatre cors, quatre trompettes, trois trombones, un bass-tuba, petit tambour, grand tambour, timbales, cymbales, triangle, tam-tam, quatuor et harpe (certains éléments de la percussion avaient été ajoutés par Wolf lui-même en 1897 sur la suggestion de Felix Weingartner).

La tragédie de Kleist date de 1808 et comprend un seul grand acte de vingt-quatre scènes. « Il y a là, écrit l'auteur, toute ma vie intime, toute ma souffrance, et en même temps tout le rayonnement de mon âme ». La meilleure traduction française est celle de Lou Bruder *(Club Français du Livre).*

Penthésilée, reine des Amazones, combat Achille, mais, s'éprenant de lui pendant la bataille, ne peut le vaincre, et est blessée. Achille, épris à son tour, la rejoint dans son camp où Penthésilée délire entre la passion et la fureur. Il lui offre la revanche, bien décidé à se laisser vaincre pour devenir le captif et l'amant de l'Amazone. Ayant découvert son secret, Penthésilée lance ses chiens contre Achille et se mêle férocement à eux pour boire son sang. Quand elle reprendra ses sens et verra les restes mutilés du héros, une douleur si violente la saisira qu'elle mourra d'amour comme Isolde.

Ce drame de la soif d'absolu ne pouvait évidemment manquer de mettre en mouvement une imagination comme celle de Hugo Wolf. La partition de celui-ci se compose de trois parties :

I. — *Marche des Amazones sur Troie* (rapide et lourd) composée sur un thème principal syncopé, puissant, majestueux, et sauvage. La partition précise que, pour ce morceau, les trompettes et les cors doivent être placés de part et d'autre de l'orchestre, effet stéréophonique tout berliozien. Cette marche est d'ailleurs assez berliozienne. Elle se perd peu à peu dans le lointain, et, après un grand point d'orgue, commence *pp* :

II. — *Le rêve de Penthesilea* (très soutenu !) sur un très beau thème d'amour qui fait ensuite l'objet d'un traitement mélodique extrêmement riche, auquel de nouveaux motifs ornés apportent leurs splendeurs raffinées. Cette extase passionnée est interrompue par un *crescendo* brusque qui amène :

III. — *Combats, passions, folie, frénésie, anéantissement.* (Très vite).

Ce titre, lui aussi très berliozien, indique le programme de ce grand morceau qui occupe la moitié de l'ouvrage. Les trois épisodes furieux se succèdent avec des bouffées paroxysmiques jusqu'à la « mort d'amour » de Penthesilea qui termine dans l'extase.

« SÉRÉNADE ITALIENNE »

Pour quatuor à cordes. Composée à Vienne, 2-4 mai 1887. Publication en 1903 (Lauterbach und Kuhn).

Ce petit *rondo* de sept minutes, est la seule œuvre instrumentale de Hugo Wolf qui soit parfois jouée en France. Il devait faire partie d'une *Sérénade* en plusieurs mouvements qui ne fut jamais écrite. (*L'Adagio* et la *Tarentelle* sont demeurés à l'état d'esquisses). En 1892, Wolf devait en faire un arrangement pour petit orchestre.

Le morceau est charmant, sans plus, en forme de rondo traité librement ce qui permet à l'auteur de faire alterner un thème du type lieu commun méditerranéen employé ironiquement [1] avec un élément de caractère lyrique et récitatif.

« DER CORREGIDOR »

Opéra en 4 actes composé en 1895. Livret de Rosa Mayreder d'après El sombrero de tres picos *d'Alarcon. Publication en 1896 (Heckel).*

On ne s'arrêtera pas longtemps à cet ouvrage qui cependant répond aux vœux que Hugo Wolf avait si longtemps nourris. Le *Corregidor* est un opéra écrit sur un excellent sujet, mais sur un livret mal fait et beaucoup trop longuement développé, au surplus opéra composé par un homme qui n'avait évidemment pas le sens du théâtre.

Une fois admis le fait qu'il s'agit de ce que l'on appelle familièrement, mais clairement, une œuvre ratée, il ne faut cependant pas passer l'ouvrage complètement sous silence. Il a ses charmes, et pas seulement pour les fanatiques et amoureux inconditionnels de Hugo

1. On retrouve une autre intention semblable dans une autre sérénade inachevée que Hugo Wolf esquissa par la suite et dans laquelle il faisait intervenir la fameuse rengaine italienne « Funiculi-Funicula ».

Wolf. Il serait évidemment encore possible d'en tirer quelque chose de plus scénique au prix d'aménagements que l'on ne devrait avoir aucun scrupule à entreprendre, car il y a dans cette énorme partition beaucoup de musique.

Représenté pour la première fois à Mannheim le 7 juin 1896, le *Corregidor* a été repris dans une version remaniée et abrégée au printemps 1898 à Strasbourg. En 1937, Bruno Walter eut l'idée de remonter l'ouvrage au festival de Salzbourg où il n'eut, il faut le reconnaître, pas grand succès. Du moins put-on s'apercevoir que ce ravissant sujet et maints passages de cette ravissante musique mériteraient d'être repris : mis en forme d'opéra-comique à la française, avec dialogues parlés — mais un dialogue de qualité — l'œuvre serait viable.

L'action est la suivante : le meunier Tio Lukas aime sa femme Frasquita qui est jeune et belle. Il est aimé d'elle, mais elle est un peu coquette avec le Corregidor (juge) de la ville voisine et se moque de lui. Pour se venger, celui-ci fait convoquer Tio Lukas, de nuit, chez l'alcade pour profiter de son absence afin de conquérir Frasquita. Mais en arrivant au moulin, le Corregidor tombe dans la mare bourbeuse. La belle meunière ne peut mieux faire que de le mettre au chaud dans le lit conjugal pendant que ses vêtements sèchent. Frasquita court alors à la recherche de son époux. Mais celui-ci rentre au moulin par un autre chemin, et n'est que trop porté à croire à son infortune conjugale. Il revêt les vêtements du Corregidor, laisse les siens à la place, et part, décidé à s'introduire auprès de la femme du magistrat pour rendre à celui-ci sa politesse. Mais la vérité éclate : l'innocence de Frasquita est reconnue, et le Corregidor est bafoué.

Notons à l'intention des collectionnneurs que le *Corregidor* a fait, en 1951, l'objet d'un enregistrement aujourd'hui disparu des catalogues (*Urania Records,* par l'Opéra d'Etat de Dresde, dir. Karl Elmendorff, avec Martha Fuchs, Margarete Teschemacher, Karl Erb, Kurt Böhme, Gottlob Frick, etc.).

CATALOGUE DES ŒUVRES DE HUGO WOLF

TABLE ALPHABÉTIQUE DES LIEDER

AUTRES ŒUVRES DE HUGO WOLF

Musique pour piano :

1875. — Sonate, op. 1. - Variations, op. 2. - Sonate en ré maj., op. 7.
1876. — Sonate en sol maj. op. 8. - Fantaisie, op. 11. - Marche p. 4 mains, op. 12. - Sonate en sol min., op. 13. - Rondo capriccioso, op. 15.
1877. — Wellenspiel (Charakterstück). - Verlegenheit (Charakterbild. - Humoreske.
1878. — Schlummerlied. - Scherz und Spiel. - Fantaisie en ut min. - Fantaisie sur « Czar und Zimmermann » de Lortzing.
1878-1879 (?). — Reiseblätter.
1879 (?) — Sonate en fa dièse min.
1882. — Paraphrase sur « Die Meistersinger von Nürnberg ». - Paraphrase sur « Die Walküre ». - Canon.

(La plupart de ces œuvres sont incomplètes et inédites).

Chœurs :

1875. — Wanderlied (Gœthe), op. 4/1. - Auf dem See (Gœthe). op. 4/2.
1876. — Die Stimme des Kindes (Lenau). - Im Sommer (Gœthe), op. 13/1. - Geistesgruss (Gœthe), op. 13/2. - Mailied (Gœthe), op. 13/3. - Wanderers Nachtlied (Gœthe). - Die schöne Nacht (Gœthe. - Fröhliche Fahrt (Höfer). - Im stillen Friedhof (Pfau). - Mailied. - Grablied (Lorenzi).
?. — Wahlspruch.
1881. — Six Lieder spirituels (Eichendorff).

Musique de chambre :

1876. — Quatuor à cordes, ré maj. - Quintette av. piano.
1878-1884. — Quatuor à cordes, ré min.
1886. — Intermezzo pour quatuor, mi bémol.
1887. — Sérénade italienne pour quatuor.

Orchestre :

1875. — Concerto pour violon, op. 6.
1876. — Orchestration de la sonate « Claire de lune » de Beethoven.
1876-1877. — Symphonie en si bémol.
1877-1878. — Ouverture « The Corsaire » de Byron.
1878. — Die Stunden verrauschen, av. chœur.
1879. — Symphonie en fa mineur, perdue.

1883-1885. — Penthesilea (Kleist).
1886-1889. — Christnacht, av. chœur.
1889-1891. Elfenlied (Shakespeare), av. sop. et chœur.
1892. — Der Feuerreiter, av. chœur. Italienische Serenade, orch.
1890-1898. — Dem Vaterland (Reinick), av. chœur.
1894. — Wächterlied auf der Wartburg, av. chœur.
1897. — Morgenhymnus (Reinick), av. chœur. Troisième sérénade italienne.

Opéra et musique de scène :

1876-1877. — König Alboin, perdu.
1884. — Prinz von Homburg (Kleist).
1890-1891. — Das Fest auf Solhaug (Ibsen).
1895. — Der Corregidor (Alarcon) 4 actes (1895).
1897. — Manuel Venegas (Alarcon).

Lieder divers :

105 Lieder de jeunesse inédits ou ayant fait l'objet de publications posthumes.

DISCOGRAPHIE

• *Recueil de 1887. - Trois poèmes de Reinick. - Quatre poèmes de Heine, Shakespeare, Byron. - Trois Lieder sur des poèmes de Michel-Ange. - Eichendorff-Lieder. - Mörike-Lieder. - Spanisches Liederbuch. - Gœthe-Lieder.*

Dietrich Fischer-Dieskau et Gerald Moore *(His Master's Voice).*

• *Italienisches-Liederbuch.*

Irmgard Seefried et Erik Werba. - Dietrich Fischer-Dieskau et Jörg Demus *(Deutsche Grammophon).*

• *Gœthe-Lieder. - Italienisches Liederbuch* (textes féminins).

Elisabeth Schwarzkopf et Gerald Moore *(His Master's Voice).*

• *Mörike-Lieder* (textes féminins).

Evelyn Lear et Erik Werba *(Deutsche Grammophon).*

• *Quatuor à corde* en ré mineur.

Keller-Quartett *(Da Camera Magna).*

• *Sérénade italienne.*

Quatuor Barchet *(Erato).*

• *Le Corregidor* (opéra intégral).

(Urania Records)

BIBLIOGRAPHIE

(réduite à l'essentiel)

Hugo Wolf (biographie), par Frank Walker (Alfred A. Knopf, New York, 1952).

The songs of Hugo Wolf, par Eric Sams (Methuen & Co Ltd, Londres, 1961).

TABLE

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE WALLON A VICHY
LE 28 OCTOBRE 1967

D. L. 4-1967. — Editeur, n° 1768. — Imprimeur, n° 1123.
Imprimé en France.

Monographies Seghers

TABLE ALPHABÉTIQUE

POÈTES D'AUJOURD'HUI (PA.)

*Les volumes marqués * sont éventuellement accompagnés d'un disque 33 t/17 cm*

POÉSIE ET CHANSONS

ÉCRIVAINS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI (E.H.A.)

PHILOSOPHES DE TOUS LES TEMPS (P.T.T.)

SAVANTS DU MONDE ENTIER (S.M.E.)

THÉATRE DE TOUS LES TEMPS (T.T.T.)

Claude Rostand a écrit là le premier livre français sur Hugo Wolf, homme au destin tragique, artiste "fou de poésie" dont l'art, le style et le génie font un créateur déjà moderne.



Dans la même collection :

J.S. BACH
BEETHOVEN
BIZET
BRAHMS
BRUCKNER
CHAUSSON
CHOPIN
CHOSTAKOVITCH
DEBUSSY
DE FALLA
DVORAK
FRANCK
HAYDN
HONEGGER
LISZT
MASSENET
MENOTTI
MESSIAEN
MONTEVERDI
MOZART
POULENC
PROKOFIEV
RAVEL
ROSSINI
ROUSSEL
SAUGUET
SCHUBERT
SCHUMANN
SIBELIUS
STRAUSS
STRAVINSKY
TCHAIKOVSKI
VERDI
VILLA LOBOS
VIVALDI